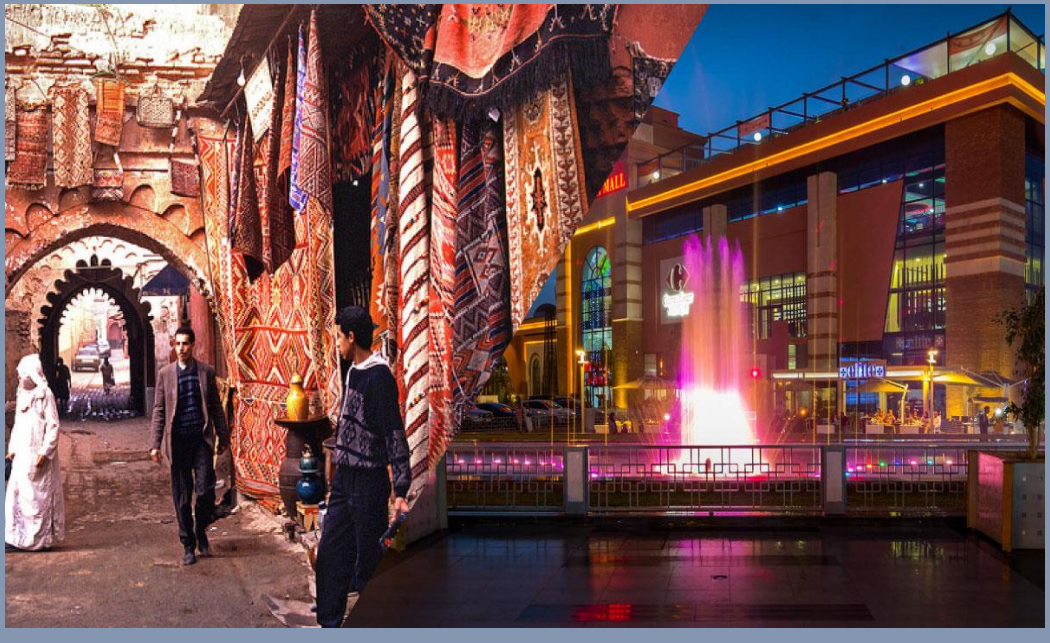
أ. د. ديزيره سقال

الحداثة وما بعدها
في الشعر العربي المعاصر



(٢٠٢٠)

أ. د. ديزيره سقال

الحداثة وما بعدها
في الشعر العربي المعاصر

٢٠٢٠

القسم الأول:

الحداثة والشعر: الوعي الشعري الحديث / تَلَمُّس البدايات

مدخل:
بين النهضة والحداثة/ المصطلح واليقين

١ – مقدّمة: يشكل عصر النهضة بداية لمرحلة جديدة في التاريخ العربيّ، تمامًا كما يشكّل تقسيمه جدلًا بين النقّاد، فتقسيم هذا العصرَ عصرين، مفارقة وخطأ، لأنّه، يشكّل خلطًا بين مرحلتين مختلفتين، لكلّ منهما يقين مختلف عن الأخرى، هما مرحلة النهضة ومرحلة الحداثة العربيّتين. لهذا السبب، فإنّنا سنتناول كلًّا منهما على حِدَة، ونحاول أن نبيّن يقين كلّ مرحلة.

٢ – النهضة/ همّ استعادة الذات: أكثر النقاد على أنّ النهضة تبدأ، تاريخيًّا، مع حملة نابوليون على مصر عام ١٧٩٨. على أنّ تأريخ البداية لا يعني مطلقًا أنّ تغييرًا جوهريًّا ما قد طرأ على العالم العربيّ، فلا تغيّر الفشل العربيّ في حكم الذات، ولا تغيّرت طبيعة الأدب الرائج في تلك المرحلة. على أنّ رياح التغيير هبّت لاحقًا، وبالتدريج، وتحديدًا منذ النصّف الثاني من القرن التاسع عشر تقريبًا، أو قبل ذلك بقليل، مع ظهور بعض الحركات التحرريّة في العالم العربيّ، كما هي الحال مع محمد علي باشا في مصر.

يمثّل عصر النهضة تحوّلا جذريًّا في طبيعة الحياة والفكر العربيّين. فهو، من جهة، وعي، واستدراك، وإعادة نظر؛ وهو، من جهة أخرى، تنظيم جديد للوعي العربيّ، وإعادة تشكيل للشخصيّة العربيّة والقوميّة. والفارق بين عصر الانحطاط وعصر النهضة هو أنّ الانحطاط مثّل انفصامًا بين الوعي

العربيّ والذات العربيّة أدّى إلى تغييب عناصر الهويّة العربيّة التي تبلورت في العصور السابقة (اللغة، والدين، وذكرى الأمبراطوريّة، ومفهوم الأمّة) في ضباب حكم غير عربيّ [أيّوبيّ، مملوكيّ، عثمانيّ]، جزّأ تلك العناصر وشظّاها، حتّى غاب عنصرا الأمّة والقوميّة منها في كلّ مرحلة من المراحل). في حين أنّ عصر النهضة كان عصرَ إعادة تلمُّس للذات، في محاولة لتبيّن شكلها، ولاستعادتها من قبضة الغياب، من أجل إعادة إدخالها في التاريخ كذات فاعلة، لا منفعلة وحسب. هنا ينتهي يقين النهضة؛ ولهذا لا بدّ من أن ينتهي معه عصر النهضة، لتبدأ مرحلة الحداثة. ولا يجوز أن نُسقِط على النهضة ما لا يحتمل يقينها. ففي حين كانت العصور السابقة للانحطاط عصورَ بَسْطٍ للذات العربية، وترسيخٍ ليقين الهويّة العربيّة في العالم القديم، ومحاولةٍ لامتصاص الذوات الأخرى فيها وإعادة تشكيلها من خلالها، نقول، في حين كانت العصور التي سبقت الانحطاط كذلك، كان عصرُ النهضة مرحلة استعادة ذاتٍ عربيّة متجدّدة، تحمل بذور الذات السابقة – أي عناصر هويّتها – بشكل أو بآخر، وتضيف إليها بذورًا جديدة، يمكن أن تجعلها، في مرحلة لاحقة، متحوّلة (الاشتراكيّة، والشيوعيّة). "فمنذ القرن التاسعَ عشرَ بدأت ردود فعل "الجسم العربيّ" على محاولات القضاء على "روحه"، فكانت اليقظة ردَّ فعل حياتيّ على مؤامرة "طمس الهوية العربيّة"، وتزوير معاني "الإسلام والتراث العربي"[١]. وهكذا ، تأخذ مرحلة النهضة

---

١ – الياس فرح، **مقدمة في دراسة المجتمع العربي والحضارة العربية**، بغداد: وزارة الثقافة والفنون، دار الرشيد، ١٩٧٩، ص ١٢٩

معناها ومدلولها، من خلال تحديد حدود "الضياع" والذوبان التي عرفها عصر الانحطاط[١]. فالنهضة انبعاث للشخصيّة العربيّة قبل كلّ شيء، والمرحلة الممتدّة حتى حوالَ منتصف القرن العشرين كلّها، أو قبيل ذلك، كانت مرحلة البحث عن الهويّة الضائعة[٢].

ويمكن أن نعتبر النهضة قد بدأت فعلًا في أوائل القرن التاسعَ عشرَ، على الصعيدين الاجتماعيّ والفكريّ، ولكنّها لم تبدأ على الصعيد الأدبيّ إلّا حوالَ منتصف القرن الماضي. وكانت بذورها قد بدأت تظهر في لبنان، منذ مطلع القرن الخامس عشر، مع البعثات إلى الغرب، منذ مدرسة روما المارونيّة، ومطبعة دير قزحيّا عام ١٦١٠ م.[٣] على أنّ هذا النشاط الفكريّ ظلّ مقتصرًا على لبنان من جهة، وظلّ محصورًا، إلى حدّ كبير، بالفكر الدينيّ المسيحيّ، ولا سيّما المارونيّ منه، من جهة أخرى. ولم تبدإ النهضة الفعليّة إلّا عندما فتح العرب أعينهم على العالم الغربيّ، ونظّموا إليه بعثات علميّة، وثقافيّة، وعسكريّة (تدريب جيش)، أي، تحديدًا، مع محمد علي باشا وبعثاته إلى فرنسا.

وينتهي عصر النهضة بانتهاء مرحلة استعادة الذات وتذكُّر الماضي وتفعيله، أي بإدراك الهويّة واستعادتها، لتبدأ مرحلة الحداثة التي تدخلنا في

---

٢ – المرجع نفسه، ص ١٣١

٣ – المرجع نفسه، ص ١٣٢

٤ – راجع: جبران مسعود، **لبنان والنهضة العربيّة الحديثة**، بيروت: بيت الحكمة، ط١، ١٩٦٧، ص ٣٢ وما بعدها. وكذلك: مارون عبود، **أدب العرب**، بيروت: دار مارون عبود، ط٣، ١٩٧٨ – ١٩٧٩، ص ٣٨٧ وما بعدها.

عمليّة الاستمراريّة التاريخيّة والتفاعل والفعل. بمعنى آخر، إنّها يقين الاشتراك العربيّ في صنع التاريخ الإنسانيّ.

٣ – الحداثة/ الذات والتكنولوجيا: لا تعني لفظة "الحداثة" هنا القرب الزمنيّ، فهذا تحديد ساذج ومسطّح لها. إنّها مغامرة تغيير ذات يقين خاصّ بها، نتكلّم عليه بعد قليل، وحركةُ خلق مستمرّة، قائمة على الكشف الدائم[١].

لقد كان القرن العشرون بكامله، بالنسبة إلى المفكّر العربيّ المعاصر، تطلّعًا إلى الحياة والحرّيّة[٢]. ولهذا كانت أكثر أطروحات عصر النهضة السابق بحثًا عنها، بشكل أو بآخر. ثمّ جاءت مرحلة الحداثة، فحمل جيلها هذا الهمّ عنوانًا لتحرّكه، ودخل في مغامرة عظيمة ليبني، انطلاقًا منها، وعيًا عربيًّا جديدًا. وهو، إذ اكتشف الخلل العميق في عالمه، ثار على أهمّ أسبابه: العقليّة التي أدّت إليه. من هنا الطابع المتأزّم للشعر الحديث.

لقد كانت صورة الإنسان التقليديّة المرتبطة بقواعد السلطة الصارمة هي ما هدف جيل الحداثة إلى تدميره. لم يعد التنظيم الكلاسيكيّ الصارم للعالم مقبولًا عند هذا الجيل. لقد كان همّ التجربة النهضويّة السابقة أن تعيد يقين العالم كما صوّره الاتّجاه الكلاسيكيّ – أن يصل الإنسان إلى معانقة الله، أو الاتّحاد به في أحسن الأحوال. هذا من جوهر يقين النهضة، بشكل

---

[٥] – نسيم خوري، **مقال: الحداثة وحركة الكشف المستمرة**، مجلّة مواقف، عدد ٣٥، ربيع ١٩٧٩، ص ١١٧

[١] – أدونيس، **زمن الشعر**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٧٢، ص ١٠٩ – ١١٠

عام؛ وهو يقين لا يقاوم فكرَ الماضي، بل يتماهى معه، ويستعيده، ليجد ذاته من خلاله، ويعيد التأكيد على حضورها. إنّه، إذ يقرأ الحاضر، يستلهم منه نوى الماضي ليؤسّس عليها ذاته، ولكنّه لا يضيف إليها ما هو مغاير؛ وبالتالي يقبل، سلفًا، بنوًى ماضويّة، يؤسّس عليها فعلَ إحياء للذات (خصوصًا مع الإحيائيّين الدينيّين والقوميّين). إنّه طموح يترك الإنسان بشريًّا (إذا استثنينا تجربة جبران الذي يمثّل روح الحداثة)، تبقى حدوده في استيحاء المطلق القديم الذي تأسّست عليه رؤيا العالم. وهذا، في جوهره، وعي كلاسيكيّ بامتياز.

مع الحداثة تغيّر الموقف. إذ بحث الشعر الحديث، مع عدد من روّاده، في التخلّص من بشريّة الإنسان[١]، والبحث عن كيانيّة جديدة له[٢]. فما يهمّ الشاعر الحديث هو "أن يُؤَنْسِنَ العالم بعد أن استعاد سيادتَه، ويفرغه من مضمونه الحيواني والغيبيّ، ليبني حضورًا جديدًا."[٣]

كانت الحداثة في الغرب، منذ بودلير Baudelaire، مغامرة نفس شكّاكة، قلقة، أعادت النظر في القيم كلّها، وعانت مرارةَ سقوط، وحنينًا إلى البراءة، بهدف استخراج الحقائق الجديدة. إنّها تجربة في عالم شاءته الذات على شكلها، لا على شكل الله[٤]. وكانت الحداثة في الشرق أيضًا تجربة نفس شكّاكة، تعيد بناء العالم على شكلها هي، وإن افترقت في نقاط

---

٢ – مناف منصور، **عقلية الحداثة العربية**، بيروت: مكتبة صادر، ١٩٨٦، ص ٤٦

٣ – المرجع نفسه، ص ٥٣

٤ – المرجع نفسه، ص ٩٧

٥ – المرجع نفسه، ص ١٢٥

عديدة عن جوهر الحداثة الغربيّة. فقد جاءت حركة الحداثة العربيّة "وكأنّها الحركة الإصلاحيّة الجديدة والمميّزة التي اتّخذت الشعرَ بديلَ الدين ميدانَ عمل."[١] وكان هذا التحوّل أخطر تغيير على الإطلاق، لأنّه كسر أساس القاعدة القديمة لمفهوم الوجود. فالعالم القديم ومفهومه لم يعودا يقدّمان للذات يقينًا حقيقيًّا وقاعدة للوجود، لذلك كان البحث عن مفهوم جديد ملحًّا، وسطَ الضياع الرهيب الذي يعانيه الإنسان، فإذا "العتمة والدمار والتحلّل هي المظاهر المباشرة للرؤيا الحديثة"، وهي بلا شكّ "رؤيا سوداء غامضة، يلفّها الضباب، على النقيض من الرؤيا السابقة التي استهدفت الإنارة الكاملة."[٢] في هذا المجال، يمكننا أن نعتبر الحداثة أزمة الضمير التَّعْسِ، تتلمّس أسسًا جديدة لعالم آتٍ، من داخل عالم ينهار، وتطمح إلى خلق إنسان جديد هو "سيّد العالم"، وإلهٍ جديد هو غير الإله الطاغية أو إله السلطة كما عُرِف من قبل. هكذا رمت الحداثة إلى إقامة الجنّة على الأرض، وإلى "إلغاء الثنائيّة بين الأرض والسماء، بين الإنسان والمطلق، بين الجحيم والجنّة، بين العبد والله، فليس غير الإنسان، وكلّ سماء أو جنّة أو مطلق لا يمكن إلّا أن يكون إنسانيًّا."[٣]

لقد كانت المسألة مسألة انبعاث جديد يتيح للعالم العربيّ وإنسانه أن يشاركا، مجدّدًا، في مسيرة الحياة والخلق وصنع الحضارة، ويتغلّبا على

---

[١] – المرجع نفسه، ص ١٢٨

[٢] – غالي شكري، **شعرنا الحديث إلى أين؟**، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط٢، ١٩٨٧، ص ١١

[٣] – مناف منصور، **عقلية الحداثة العربية**، ص ١٥٥

مصاعب الحياة. هذا هو يقين الحداثة الأعمق، وهو مختلف، بشكل واضح، عن يقين النهضة، على النحو الذي ذكرنا. ويستدعي تحقيق هذا اليقين الجديد العودةَ إلى الذات واستعادتها (كما فعلت النهضة)، ثمّ محاسبتها للخروج من ترسّبات الانحطاط، ونشوء حضارة جديدة على أسس صالحة ونقيّة. ولعلّ هذا هو مفاد قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة" لخليل حاوي.

الفصل الأول:
الشعر والحداثة

١ – مقدّمة: أن نتكلّم على الشعر وعلاقته بالحداثة، أو على الشعر والحداثة، يعني أن ندرس حالًا من حالات التطوّر الفنّيّ دقيقة جدًّا، وتفترض تحديد المصطلحين، للولوج إلى عمق التفاعل بين الفنّ والحضارة، وبين الفنّ والحياة. وإن يكن الشعر، بطبيعته، فنًّا من الفنون الجميلة، فهو يختلف عن الفنون الفراغيّة، كالرسم مثلًا، في أنّه يحمل معظم عناصرها، بالإضافة إلى عنصر اللغة والتجسيم الصوتيّ. ومن البديهيّ أن تعرف حياة الفنّ، كلّ فنّ، تطوّرًا مستمرًّا، وتغيّرًا يكون بعضه بطيئًا، ويكون بعضه الآخر سريعًا، وفقًا للحالات الحضاريّة التي تواكب مسيرته.

٢ – الشعر والنظريّة/ آراء القدامى: نظر قدامى العرب إلى الشعر على أنه "صناعة" لها مقوّماتها وأصولها التي يتعلّمها المرء، ليجيد قَرْضَ الشعر. يقول أبو هلال العسكريّ: "إذا أردتَ أن تعمل شعرًا، فاحضر المعاني التي تريدُ نظمَها فكرَك، واخطرها على قلبك، واطلب لها وزنًا يتأتّى فيه إيرادها وقافية يحتملها... فإذا عملت القصيدةَ فهذّبها ونقّحها"[١]. ويقول ابن طباطبا: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا، وأعدّ له ما يُلبِسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي

[١] – أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، بيروت: دار الكتب العلمية، ط٢، ١٩٨٩، ص ١٥٧

التي توافقه، والوزن الذي يسلس القول عليه"[١]. ومعنى هذا الكلام أنّ الشعر "يُصنَع"، وأنّه يُلُقَّن تلقينًا، وأنّ المعنى له عالم مستقلّ عن الشكل.

ولقد افترض معظم النقاد هذا وانطلقوا منه. قال قدامة بن جعفر، مثلًا، إنّ الشعر "قولٌ موزون مقفًّى، يدلّ على معنى"[٢]؛ ورأى "أنّ المعاني كلّها معرّضة للشاعر... إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادّة الموضوعة، والشعر فيه كالصورة"[٣]. فالنظم (أي التركيب الدقيق المصْطَنَع) أساس للشعر، يفرّقه عن النثر. إنّه، يقول ابن طباطبا، "كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصّ به من النظم الذي إن عُدِل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق"[٤]. والشعر هو، إذًا، "الكلام الموزون المقفّى"[٥]. فالمعنى عندهم معرّض لكلّ الناس، ولكنّ فضل الناظم أن يسكب هذا المعنى في حلّة يتميّز بها، "فالشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير... والمعاني مطروحة في الطريق"[٦].

على أنّ واحدًا من النقّاد القدامى كان له رأيٌ فيه من الجِدّة ما يلفت الأنظار، هو عبد القاهر الجرجانيّ، ولا سيّما في كتابيه "أسرار البلاغة"

---

[١] – ابن طباطبا، **عيار الشعر**، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٢، ص ١١

[٢] – قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، جونيه: المطبعة البولسية، ١٩٥٨، ص ١٢

[٣] – المصدر نفسه، ص ١٤

[٤] – ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص ٩

[٥] – ابن خلدون، **المقدمة**، بيروت: دار إحياء التراث، ط٤، ١٩٧٨، ص ٥٦٦

[٦] – الجاحظ، **كتاب الحيوان**، بيروت: دار صعب، ط٢، ١٩٧٨، ٤٤٤/١

و"دلائل الإعجاز". فهو يرى أنّ الوزن ليس الأساس في الشعر[١]، ولكنّ المبنى والمعنى يجتمعان في نوع من الاتّحاد والاتّساق، فالألفاظ "خدم المعاني"، والمعاني "هي المالكة سياستها".[٢] وذلك لأنّ المعنى يطلب اللفظ ويستدعيه، وأفضل النَّظْمِ أن تُرسل المعاني على سجيّتها، لكي تطلب الألفاظ لنفسها.[٣]

وقد تبنّى جيل الحداثة هذا الموقف، وسنتوقّف عنده لاحقًا. ولم يكد واحد من القدماء – باستثناء عبد القاهر الجرجانيّ – يخرج من نظريّة الشعر هذه، وإن يكن بعض الشعراء قد خرجوا عليها أحيانًا في قصائدهم، كأبي نواس، وأبي تمام، وسواهما... وعليه، يكون الشعر، في نظر قدامى العرب، كلامًا موزونًا مقفًّى، يُصاغ فيه المعنى، أي أنه تعبير عن الفكرة جميل، يخضع لشروط مسبقة.[٤]

٣ – الحداثة وتحديدها: رأى معظم المنظّرين أنّ الحداثة حركة من صلب التراث العربيّ، عرفها العرب عبر العصور. ولعلّ أدونيس (علي أحمد سعيد)

---

[١] – يقول: "فإن زعم (من يرفض الشعر وأخباره) أنه إنما كره الوزن لأنه سبب لأن يتغنى ويتلهى به، فإننا كنا لم ندعه إلى الشعر من أجل ذلك، وإنما دعوناه إلى اللفظ الجزل، والقول الفصل، إلخ... فليقل في الوزن ما شاء، وليضعه حيث أراد، فليس يعنينا أمره، ولا هو مرادنا." (الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، بيروت: دار المعرفة، ١٩٧٨، ص ٢٠)

[٢] – الخطابي والرماني والجرجاني، **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، القاهرة: دار المعارف، ط٢، ١٩٦٨، ص ١٤٣

[٣] – الجرجاني، **أسرار البلاغة**، إستانبول: وزارة المعارف، ١٩٥٤، ص ٨

[٤] – للتوسع في هذا يراجع: ديزيره سقال، **الكتابة والخلق الفني**، بيروت: دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩٣، ولا سيّما الفصل الأوّل منه (ص ٩ – ٣٠)

من أهم منظّري هذا التيار، فهو يعتبرها ظهرت سياسيًّا مع معاوية،[١] وفقهيًّا – دينيًّا مع ابن الراوندي، وابن المقفّع، وجابر بن حيّان، والرازي[٢]... وثوريًّا مع ثورتي الزنج والقرامطة[٣]، وفنيًّا مع بشار بن برد، وأبي نواس، وأبي تمّام[٤]، وأنّ المعطيات الغربيّة التي رفدت حركة الحداثة مؤخّرًا ليست كلّ شيء. ويرى آخرون، ونحن من هذا الرأي، أنّها مرحلة جديدة تمامًا، بدأت حوالَ الخمسينيّات... [٥] من هذا القرن، وهي "كثيرًا ما تقترن بالتكنولوجيا، بحيث تُستعمل الكلمتان بمعنًى واحد".[٦] ولقد تبنّت هذه الحركةُ موقفَ الإنسان من شتّى وجوهه، "وما عقّدته المدنيّة في الذات، والتفتت إلى ما هو إنسانيّ، شامل، يمسّ مباشرةً معدن الإنسان وقضاياه الملحّة"،[٧] فطرحت هذه الحركة "مشكلة الإنسان في وجوده، وحلّقت في استلهام الموقف الحضاري".[٨]

أ – في الغرب: عبّرت الحداثة، في الغرب، عن موقف جديد من العالم. فبعد سقوط الكلاسيكيّة، مع انهيار الأنظمة الملكيّة عمليًّا، وبعد التركيز على الإنسان كما هو في الواقع جوهرًا للعالم، تغيّرت المقاييس، وصار الكون يعني الفرد بمقدار ما هو موجود يتفاعل معه. فالتحوّلات

---

١ – أدونيس، **الثابت والمتحول**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٧٤، ٣٨/١

٢ – المرجع نفسه، ٧٣/٢

٣ – المرجع نفسه، ٦٣/٢

٤ – المرجع نفسه، ١٠٦/٢ وما بعدها.

٥ – أنطون المقدسي، **مقابلة: مقاربات من الحداثة**، مواقف، عدد ٣٥، ص ٣

٦ – المرجع نفسه، ص ٤

٧– ديزيره سقال، **حركة الحداثة**، بيروت: منشورات ميريم، ط١، ١٩٩١، ص ٤٤

٨ – المرجع نفسه، ص ٤٥

الكبيرة التي شهدها العصر، والثورة العلميّة، وتغيُّر الفكر الفلسفيّ، من فلسفة ديكارت وكانط Kant وهيغل Hegel إلى فلسفة شوبنهاور Schopenhauer وكيركيغارد Kierkegaard، ونيتشه Nietzsche، وهايديغر Hidegger، وسارتر Sartre، جعلت مفهومَي الوجود والإنسان مختلفين. وبعد أن كان الكون مسلَّما به، كاملًا، صار على غير ما يرام، وصارت الذات على صراع مستمرّ معه، لجعله متناسبًا وإياها. وعبّر الإنسان عن أزمات القلق، معتبرًا أنّ آدم قد سقط لأنّه فقد براءته العَدَنيَّة، وأنّ البراءة تعني الجهل وانعدام المعرفة والوعي[١]، وأنّ الخطيئة الأصليّة هي العلم وتذوّق ثمرته[٢]. وأُفرِغ ما وراء العالم من محتواه. وجاء نيتشه يعلن موت الآلهة، وولادة الإنسان الجديد، وأنّه "حبل منصوب بين الحيوان والإنسان المتفوق"[٣]. وجاء آينشتاين Einstein ليعلن فاتحة عهد جديد، وزوال مفاهيم المطلق في الفيزياء، لتحلّ محلّها مفاهيم النسبيّة (الفيزياء النسبيّة)، وكان هذا فتحًا كبيرًا، طبَع العصرَ كلَّه، وعدّل مفهوم الزمن أيضًا، بسبب نظريّة الذرّة، وسرعة الضوء. ونتيجة لهذه الرؤيا الرهيبة، ابتلعت العالم حربان عالميّتان، أوصل إليهما هذا الفكر الفاوستيّ، ومثّله خيرَ تمثيل رجلان، هما الصورة المصعّدة الإنسان المتفوّق: هتلر وستالين.

---

١ – Soeren Kierkegaard, **le Concept de l'Angoisse**, tr. Knud Ferlov & Jean Gateau, Paris: Gallimard - idées nrf, 1968, p. 43, 44

٢ – Ibid, p. 44

٣ – Friederich Nietzche**, Ainsi Parlait Zarathoustra**, tr. & préf.: Georges Arthur Goldshmidth, Paris: livre de poche classique, 1972, p. 10

من جهة ثانية، عرف العصر تحوّلًا واسعا نحو المدن، وطغت الشركات الكبرى والمصانع الهائلة على حياة الإنسان، ولازم طابع "المُغْفَل" حياته، كما في رئاسة الشركات والمصانع وإداراتها، وما لبث الإنسان أن تحوّل إلى نقطة ضائعة في شبكة الحياة الهائلة، لها دورها، ولكن كبنية صغيرة من بنى الوجود.[١] إنه عصر البنيويّة التي سمّاها روجيه غارودي "فلسفة موت الإنسان"، والتي نقرأها في كلمات ميشيل فوكو: "في كلّ حال، أمر واحد مؤكد: هو أنّ الإنسان ليس أقدم ولا أثبت إشكاليّة طرحت ذاتها على المعرفة الإنسانيّة... فالإنسان اختراع تُظهر أركيولوجيا فكرنا بسهولة حداثة عهده. وربما نهايته القريبة... مثلَ وجه من الرمل مرسوم على حدّ البحر".[٢] هكذا جرّد العصر الحديث الإنسان من إنسانيّته، ليحوّله إلى بنية لا حياة خاصّة لها.

تلك هي أزمة الحداثة في الغرب. وهي، على العموم، أزمة "ضمير تَعس"، يتململ بحثًا عن "بُعد ثالث": فلا مفاهيم المطلق النهائيّ أمّنت له وجوده ويقينه النهائيّ، ولا إسقاط هذا المطلق ومعاييره أمّن له ما يريد. وبات البحث عن "البعد الثالث" محتومًا وحثيثًا، لعلّه ينجح، أخيرًا، في حمل

---

١ – يوضح روجيه غارودي هذا حين يقول: "إنّ المقولة الأساسيّة في المنظور البنيويّ هي مقولة الكينونة، بل مقولة العلاقة. والأطروحة المركزيّة للبنيويّة هي توكيد أسبقيّة العلاقة على الكينونة، وأولويّة الكلّ المكوِّن له. ولا سبيل إلى تعريف الوحدات إلّا بعلاقاتها. فهي أشكال لا جواهر." (روجيه غارودي، **البنيوية فلسفة موت الإنسان**، تعريب: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٧٩، ص ١٣)

٢ – ميشيل فوكو، **الكلمات والأشياء**، تعريب: مجموعة معربين، بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٩٠، ص ٣١٣

الخلاص للإنسان المعذَّب. تلك هي حدود الحداثة في الحقيقة، وذاك هو أفق يقينها. إنها محاولة دؤوب لاستعادة الفردوس المفقود، ولكن من غير أن يتنازل الانسان عن تذوّق الثمر "المحرّم": المعرفة. إنّها عصر جديد من القلق والبحث، لا يهدأان.

ب – في الشرق العربيّ: وبعد، ما هي آفاق الحداثة في الشرق؟ وهل فهمها العرب كما فهمها الغرب وعاناها؟

لم تكن حداثة الشرق قطّ لتحمل آفاق الرؤيا التي حملتها حداثة الغرب، لأنّ الحضارة الشرقيّة العربيّة لم تمرّ بالتجربة العقليّة العنيفة التي مرت بها حضارة الغرب. إنها، بطبيعتها، حضارة طوباويّة utopique (يوتوبيّة) ترضى بالمطلق، وترفض أن تتنازل عنه. وهي تحاول أن تبني الإنسان داخل هذا المطلق، لا خارجه، وأن تبني واقعها كذلك. فمن النهضة إلى الحداثة طريق عرفت مرحلتين، كما أسلفنا:

١ – مرحلة النهضة التي عنت استعادة الذات وعيَها بنفسها، بعد أن غُيِّب هذا الوعيُ في عصر الانحطاط.

٢ – مرحلة الحداثة التي تعني اشتراك الذات في صنع الحضارة البشريّة، وعلى أسس جديدة، وبالتالي مرحلة ما بعد وعي الذات لنفسها، أي آن تصبح وحدة فاعلة في التاريخ الإنسانيّ، محافظة على خصوصيّاتها ومميّزاتها. ومعنى هذا أنّ الذات تتّصل بغيرها، عبر

المعطيات الثقافيّة والفكريّة، فتعي عناصر "الغَيْرِيَّة"، بعد أن وعت عناصر الذاتيّة.[١]

وقد مهّد لقيام الحداثة في الشرق بعد سياسيّ، يتمثّل في العقائد التقدّميّة (الناصريّة – البعث – الاشتراكيّة – الشيوعيّة)، وبُعْدٌ حضاريّ يتمثّل في زحف القرى نحو المدن، وفي توسّع المدنيّة بطابعها وعاداتها وأخلاقها؛ ويتمثّل أيضًا بدخول التكنولوجيا، بشكل حادّ وعنيف، إلى صلب الحياة العربيّة، وكذلك بدخول عنصر "المُغْفَل"، وإن بنسبة أقلّ، إلى الواقع العربيّ. فالحداثة العربيّة، إذًا، محتومة، وليست موضع شك، ولكنّ طبيعتها تختلف، نوعيًّا، عن طبيعة الحداثة الغربيّة.

على أنّ الحداثة العربيّة قد أظهرت مفهومًا جديدًا، هو تحوّل النظرة إلى الله في بعض الأوساط، حيث لم يعد ذلك الإله المتعالي المنتقم الذي يخافه الإنسان، بل صار، في نظرهم، إلهًا رؤوفًا، يصعد من أعماق الفرد،[٢]

---

[١] – قارن ما ذكره فتحي التريكي ورشيدة التريكي في: **فلسفة الحداثة**، بيروت: معهد الإنماء القومي، ١٩٩٢، ص ٢٥

[٢] – يقول أدونيس:

نمضي ولا نُصغي لذاكَ الإلهْ
تُقْنا إلى ربٍّ جديدٍ سواهْ... (**الآثار الكاملة**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٧١، ٣٦٣/١)

ويقول:

ماتَ إلهٌ كانَ مِنْ هناكْ
يَهبطُ من جمجمةِ السماءْ
لربَّما في الذعرِ والهلاكْ
في اليأسِ والمتاهْ

وزالت قسوته ووحشته.[١] هكذا اكتمل الاتّصال بين الحداثتين الشرقيّة والغربيّة، ولكن مع استمرار التمايز بين طبيعة الحضارتين: الحضارة الفاوستيّة (الأوروبيّة)، والحضارة الطوباويّة (الشرقيّة). تلك هي نقطة التوتُّر الأعمق بين الحداثتين.

من هنا، لا يمكننا أن نعتبر الحداثة حركةً من صلب التراث العربيّ. إنّها تحوّل للتراث، إذا صح التعبير. وهي لم تكن في أيّ عصر من قبل، كما زعم بعضهم، بل كانت وليدة القرن العشرين، ووليدة الخمسينيّات من هذا القرن. وعلينا، بالتالي، أن نميّز بين ما هو جديد nouveau، وما هو معاصر contemporain، وما هو حديث moderne.

٤ – الحداثة والشعر:

أ – في الغرب: تحوّل الشعر نحو الحداثة تدريجيًّا، تمامًا كما تحوّل العصر. فقد كان لا بدّ للمعطيات الحضاريّة الجديدة من أن تمسَّ ظواهر الحضارة عمومًا، والشعرُ من أهمّها. فمع سقوط يقين الكلاسيكيّين المطلق، وولادة قلق الرومنسيّة وتوتّرها وألمها، بدأ ثبات الشعر يتزحزح، لينفتح على الإمكانات الدائمة. فمن التعبير عن هدوء المطلق ومناجاة كماله من

يصعدُ من أعماقيَ الإلهْ... (المصدر نفسه، ١/٥٠٠)

[١] – – يقول صلاح عبد الصبور:

يا أيها الإلهْ...

كم أنتَ قاس موحش يا ايها الإلهْ (**ديوان صلاح عبد الصبور**، بيروت، دار العودة، ط٢، ١٩٧١، ١/٣١)

خلال الطبيعة البشريّة، ومن خلال شكل ثابت أو شبه ثابت[١] للشعر، ومن خلال تأكيد الكلاسيكيّين على مبدإ المحاكاة الأرسطيّ، وعلى تقليد الأقدمين والأخذ عنهم، عبّر الكلاسيكيّون عن كمال العالم، وبالتالي عن يقين المطلق الذي يتجسّد من خلال أشياء الوجود. وما اهتزاز هذا اليقين مع الرومنطيقيّة إلّا إحساس بأنّ شيئًا ما على غير ما يرام في هذا العالم. فالرومنطيقيّة هي، في شكل من الأشكال، استعادة الذات من قبضة المطلق الذي غيّبها.[٢] من هنا القلق والألم اللذان رافقا النتاج الرومنطيقيّ.[٣]

---

١ – تمثّل هذا في البحر الإسكندريّ alexandrin الذي أعلن فيكتور هيغو Victor Hugo تفكيكه، قائلًا: "لقد فكّكت هذا البحر الإسكندريّ الكبير." J'ai disloqué ce grand vers d'Alexandrin؛ وكتب قصيدته "الجان" les Djinns التي تنقّل فيها من البحر ذي المقطعين الصوتيّين، وصولًا إلى البحر ذي الإثني عشر مقطعًا (الإسكندريّ)، ثمّ عاد فقلّص طول البحر، ليبلغ شيئًا فشيئًا البحر ذي المقطعين.

٢ – اعتبر شوبنهاور أنّ الذات هي التي تدرك الوجود، ووجوده متوقّف عليها. "فالوجود إدراك كما قال باركلي، أي أنّ كل موجود، أو موضوع، يفترض دائمًا ذاتًا تدركه، ومن ثمّ كان العالم من تمثّل الذات." (سعيد محمد توفيق، **ميتافيزيقا الفن عند شوبنهور**، بيروت: دار التنوير، ط١، ١٩٨٣، ص ٤٣). ولكن العالم ليس مجرد تمثل، بل إرادة أيضا، لأن الإرادة هي "الطبيعة الأعمق"، وهي في أساس كل شيء جزئي وكلي؛ وهي في كل قوة عمياء في الطبيعة وفي كل فعل إنساني مدروس. فالإرادة هي "الحقيقة النهائية" عند شوبنهاور (المرجع نفسه، ص ٥٦)؛ وهي "إرادة الحياة"، أي "اندفاع أعمى"، لا عاقل، باتجاه الحياة (المرجع نفسه، ص ٥٧)؛ والعقل "أداة في خدمة الإرادة". (المرجع نفسه، ص ٥٩)

٣ – يرى شوبنهاور أن الإرادة تحمل في داخلها بذور التشاؤم، وأنها أصل كل الشر في الحياة. وهكذا فهي مصدر الألم والمعاناة في العالم (المرجع نفسه، ص ٦٥). فالسعادة شيء سلبي، في حين ان الألم إيجابي؛ بمعنى أن السعادة هي نفي للألم (أي سلب)، والحكيم هو من يسعى إلى التحرر من ألمه (الموضع نفسه). ونلاحظ في مذهب شوبنهاور نواة للوجودية، فهو يرى أن العالم يتصف بالعبث الذي يتجلى في كل "أسلوب توجد على نحوه الأشياء: في الطبيعة اللانهائية للزمان والمكان في مقابل الطبيعة النهائية للفرد في نسبية الأشياء كلها، وفي الصيرورة المستمرة بلا وجود دائم، وفي الرغبة المستمرة التي لا تشبع أبدا، وفي الصراع الطويل الذي يشكل تاريخ الحياة." (المرجع نفسه، ص ٦٧)

وتصعيد الذات الحادّ مع جان جاك روسّو،[١] ومن هنا العالم الذي لا يتلاءم بكامله والذات.

ومع الثورة العلميّة والصناعيّة تحوّلت الذات شيئًا فشيئًا نحو الواقعيّة réalisme، والطبيعيّة naturalisme، متأثّرة بتطوّر العلوم، وراح الأدب ينقل اتجاه العلم إلى تحسين أوضاع الإنسان، أي قوّة الإنسان في تطوير الحياة، وفي هذا تأكيد على تصعيد الذات وتقليص المطلق. ومع البرناسيّة (الفنّ للفن) تكرّست له عزلة الذات عن الوجود وبرجعاجيّتها، حتّى صار الفنّ من أجل الفنّ، أي أنّه لم يعد يعبّر عن هموم الإنسان ومشاكل الواقع، بل يكتفي بابتكار الجمال، أي بتغيير معالم الأشياء، حتّى القبيحة منها، وإعادة تكوينها.[٢] ومعنى هذا أنّ الإنسان بات يخلق ويبتكر كلّ ما لا يراه سليمًا. وقد صعّد الرمزيّون هذا الاتّجاه، ووصل مع مالارميه Mallarmé إلى أقصى درجاته، حتى بحث عن المُثُل في العدم الصافي، واقترح، من أجل إعادة خلق الكون، ومن أجل الوصول إلى أقصى درجات الجمال، أي إلى

---

[١] – اعتبر روسو نفسه، في مقدمة "الاعترافات"، وحيدا من نوعه في العالم، وأن الله قد خلقه ثم كسر "القالب" الذي صبّه فيه، يقول: "أشكّل مشروعًا لم يكن له مثيل، ولن يستطيع أحد ان يقلّد تنفيذه من بعد... أمّا أن الطبيعة قد أحسنت فعلا أو أساءت في كسرها القالب الذي صبّتني فيه فأمر لا يمكن الحكم عليه إلا بعد قراءتي." (Jean Jacques Rousseau, **les Confessions**, Paris: Bordas, univers de lettres, 1992, p.29)

[٢] – يمكن أن نعود هنا إلى قصيدة بودلير "الجيفة" la Charogne في ديوانه "أزاهير الشر" les fleurs du mal حيث يحوّل الشاعر جيفة حيوان يمخرها الدود إلى قصيدة رائعة.

أروع حالات المطلق، أن نردّ الأشياءَ إلى حكم العدم.[١] منعًا من تسرّب الزمن إليها لئلّا يفسدها.[٢] ومعنى هذا أنّ العالم يتغيّر بالكلمة. ولهذا نجد مالارميه يرحل في الموت والرماد.[٣] ونجد الشاعر معه يبحث عن اللازَوَرْد azur، وهو يمثّل حال الانخطاف إلى الأعلى، حيث لا وجود للزمن...[٤]

ورأى وليم بتلر ييتس W. B. Yeats أنّ الخلاص هو في الرحيل إلى عالم التراجيديا البريء، لكي ينتصر الإنسان على حال الموت في الحياة، ويتمّ انتقاله إلى عالم انخطاف "بيزنطيّ"، فيه "تتلاشى الأضداد، ويتحقّق مبدأ الانسجام والكمال".[٥] وكان هذا الشاعر المفكِّر قد عبّر عن رأيه في الحضارة والفنّ في كتابه "رؤيا" A vision؛ وجاءت قصيدتاه "بيزنطية" Byzantium و"الإبحار إلى بيزنطية" Sailing to Byzantium لتعبّرا عن هذا. أمّا ت. س. إليوت T. S. Eliot (ولا سيّما في قصيدته "أربعاء الرماد" Ash Wednesday)، وإديث سيتويل Edith Setwell، فرأيا أنّ

---

١ – يقول مالارميه: "لا شيء غير الجمال – وليس له سوى تعبير كامل: الشعر، الباقي كلّه كذب – إلّا بالنسبة إلى من يعيشون بالجسد والحب، وحبّ الروح هذا والصداقة... بالنسبة إليّ يصلني الشعر بالحب لأنّ الشعر مأخوذ بنفسه، وشهوته تسقط بلذّة في روحه." (Stephan Mallarmé, **Oeuvres complètes**, Paris: Gallimard, 1945, p. 238)

٢ – راجع في هذا قصيدته "إيجيتور أو جنون ألبَهنون" Igitur ou la Folie d'Albehnon، وقصيدته "هيروديا" Hérodiade.

٣ – خليل حاوي، **مقال:نظرية الخلق من عدم**، تحولات، عدد ١، صيف ١٩٨٣، ص ١٤٦ – ١٤٧

٤ – راجع قصيدته "اللازوَرْد" Azur.

٥ – سهيل بديع بشروئي، **شيء من ييتس**، بيروت: دائرة اللغة الإنكليزية في الجامعة الأميركية (مطابع دار الندوة)، ١٩٦٩، ص ٣٨

العودة إلى المسيح هي الحلّ لبعث الحياة من موتها، واستعادة الأصالة الإنسانيّة.

وكان عصر المستقبليّة والسرياليّة. فنعى مارينتّي Marinetti الماضي، ومجّد روح المستقبل، من خلال تمجيده السرعة والتطور، "كحالة من حالات الجمال الجديد".[١] ورحّبت المستقبليّة بالعصر في بيانها، وبضجيج المدن الكبرى وأضوائها: "سنغنّي للحشود الكبيرة المنهمكة والمتعة أو الثورة: سنغنّي لتيارات الثورة المتعدّدة الألوان والأنغام، تلك التيارات الموجودة في العالم المعاصر. سنغنّي لجعجعة الليالي وحرارتها في ورشات السفن ومراسيها، السفن التي تشع فيها الأقمار الكهربائيّة الصاخبة. سنغني لمحطات القطار التي تلتهم الدخان. سنغنّي للمصانع التي تربطها أعمدة الدخان بالسحب".[٢] ومعنى هذا أنّ المستقبليّة التي جسّدها مارينتي في إيطاليا، ومایاکوفسکي Mayakovsky في روسيا قد دعت، بقوّة، إلى ربط الإنسان بعصره ربطًا كلّيًّا، وإلى أن يعيش في عصره بعمق...

وظهرت الدادائيّة – نسبةً إلى "دادا" Dada – التي أسّسها تريستان تزارا Tristan Tzara في المانيا، ثمّ في أوروبا كلّها، وأصدرت مجلّات أدبيّة كثيرة،[٣] وكان هدفها ضرب القيم والعقليّة التي أوصلت إلى الحرب العالميّة

---

١ – ملكلم برادبري وجيمس ماكفارلن، **الحداثة**، تعريب: مؤيد حسن فوزي، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧، ص ٢٣٤

٢ – المرجع نفسه، ص ٢٣٥

٣ – منها، إلى جانب مجلّة "دادا"، المجلّات: "الأدب" (تزارا)، و"لكورباب" (تزارا)، و"391" (بيكابيا)، و"بروفرب" (إيلوار)، و"كانيبال" (بيكابيا)، و"بروجكتور" (سليني أرنولد)، و"زت" (بول ديرميه).

الأولى، ودمّرت ما ترسّب حولها من تِفل المذاهب السابقة، داعية إلى الرفض والحلم والجنون، لتتمحّض من بعد عن السرياليّة (أي ما فوق الواقعيّة)، وهي مذهب أوضحَ عقيدةً من سَلَفه. فقد رأى السرياليّون "أنّ العالم سيتوقّف عن كونه خليطًا من شظايا لا يربطها رابط، وتجعل الإنسان يشعر بالغربة والضياع إذا ما طوّرت ملكَة العقل في الترابط. وهذا يعني استعادةَ استغلالنا لتلك القوى التي كنّا نملكها في الماضي قبل أن تضعفها الحضارة الماديّة". وادّعى السرياليّون "أنّ للقياس الشعريّ القدرةَ على كشف مبدإ ترابط الفعل الإنسانيّ بالكون الخارجيّ، وهذا يقود الإنسان إلى تغيير رأيه في مكانه في العالم".[١] وقد وضع أندريه بريتون André Breton الذي كان طبيبًا نفسيا، ودادائيا في أول الأمر، بيانات هذه الحركة، جُمِعت فيما بعد في كتاب بعنوان "بيانات السريالية" Manifestes du Surréalisme. واعتبر بريتون أن الحرّيّة هي الأساس: "إن كلمة "الحرّيّة" وحدها هي كل ما لا يزال يحمّسني".[٢] وما لبث أن التمّ حوله رواد كبار، كبول إيلوار Paul Eluard، ولويس أراغون Louis Aragon، وفيليب سوبو Philippe Soupault، وجورج شحاده، دفعوا بالحركة إلى الأمام، فعاشت داخل المدن – في باريس بصورة خاصة –، وقامت على نوع من إلغاء العقل، واعتبار اللاشعور أساسا لعمليّة الخلق الفني، لأن القسم الأكبر من حياة الإنسان، كما يقول

---

١ – مالكلم برادبري وجيمس ماكفارلن، **الحداثة**، ص ٢٩٥

٢ – أندريه بريتون، **بيانات السريالية**، تعريب: صلاح برمدا، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٨، ص ١٥

فرويد، لاشعوريّ. ولذلك كان "على الشعراء، لكي يعيشوا ويبدعوا، أن يهدموا التقاليد الشعرية التي نشأوا عليها".[١] وليس غريبا أن نجد الحركة تعتمد آراء ثلاثة من المفكرين العظام: برغسون في دراسته للحدس، وأندريه جيد André Gide في كتابة "الأغذية الأرضية" les Nourritures Terrestres، وفرويد Freud في اعتماد مبادئه النفسيّة على اللاوعي.[٢] انطلاقًا من هذا المفهوم كانت الكتابة الآليّة écriture automatique التي ولّدت بقلم أندريه بريتون وفيليب سوبو كتاب "الحقول المغناطيسيّة" les Champs Magnétiques[٣]، وهذه الكتابة شبيهة، إلى حدّ كبير، بجلسات المعالجة النفسيّة (اختبار روشاه Rorschach)، حيث يذكر المريض كلّ ما يخطر على باله عندما ينظر إلى بعض الرسوم الخاصّة، من غير أن يكون ما يقول مترابطًا في المنطق.

نتيجة لهذا آمن السرياليّون بأنهم بستطيعون أن يحوّلوا أيّ إنشاء مبتذل إلى بحث أدبي منقّح، بل إلى قصيدة. وقد قال أندريه بريتون بهذا في أحد بياناته، وعرض فيه قصيدة من هذا النوع.[٤]

ونما، إلى جانب السرياليّة التيّار العبثيّ، وهو منبثق من الوجوديّة. وكانت كتابات ألبير كامو Albert Camus من أهمّ ما جاء فيه، ولا سيّما

---

[١] – والاس فاولي، **عصر السريالية**، تعريب: خالدة السعيد، بيروت: دار العودة، ١٩٨١، ص ٢٢

[٢] – المرجع نفسه، ص ٩٥

[٣] – أخذ المؤلفان برأي لوتريامون (إيزودور يوكاس) الذي يقول: "يجب ان يصنع الكل الشعرَ، لا واحدٌ فقط". La poésie doit être faite par tous. Non par un. (André Breton & Philippe Soupault, **les Champs Magnétiques**, Paris: Gallimard, poésie nrf, 1971, p. 10)

[٤] – راجع: أندريه بريتون، **بيانات السرياليّة**، ص ٦٢ – ٦٣

كتابيه "أسطورة سيزيف" le Mythe de Sysiphe، و"الإنسان المتمرد" l'Homme Révolté، حيث نجد سيزيف أنموذجًا، كما يقول كامو، "يعلّمنا الإخلاص العلويّ الذي ينكر الآلهة ويرفع الصخور"؛[١] وهو بالتالي الإنسان الذي يختار مصيره اختيارًا، والإنسان المتمرّد الذي "يقف على أنقاض عالم محطّم، مطالبا بوحدته"، و" يجابه مبدأ الظلم الموجود في العالم بمبدإ العدالة الكامن في ذاته"[٢]. وقد جسّد مبادئه في رواياته ومسرحيّاته. كما لمعت أسماء عدد من كبار العبثيّين، ولا سيّما في المسرح، أمثال صموئيل بيكيت Samuel Becket، ويوجين يونيسكو Eugène Unesco.

هكذا، عكست هذه المدارس كلّها تحوّلًا جذرياً في الشعر ومفهومه. وكانت السرياليّة آخر المدارس الشعريّة، تبدّدت بعدها الأصوات الشعريّة شيعًا ومذاهب، من سان جون بيرس Saint – John Perse، إلى فرانسيس بونج Françis Ponge وميشيل ديغي Michel Deguy، وإيف بونفوا Yves Bonnefoy، وغيرهم. ولقد تأثّرت هذه الأصوات، بشكل أو بآخر، بالسرياليّة، إلى جانب تأثّرها بالبنيويّة. فقد صار الشعر تعبيرًا عن حالات التصدّع في الحضارة والمجتمع، بعد أن كان، مع الكلاسيكيّين، ولعقود طويلة من الزمن، تعبيرًا عن حالات التجانس والتكامل. صار الشعر كيمياء التغيير، ومسرحًا للتحوّلات الكبيرة، يبحث فيه الإنسان عن وجود جديد؛ وبعد أن عبّر الشعر عن التكامل المطلق بين الذات والوجود، بات يفتّش عن مصالحة

---

١ – Albert Camus, **le Mythe de Sysiphe**, Paris: Gallimard idées, 1975, p. 166

٢ – ألبير كامو، **الإنسان المتمرد**، تعريب: نهاد رضا، بيروت: منشورات عويدات، ط٣، ١٩٨٣، ص ٣٣

جديدة بينهما، أو عن مشروع إعادة بناء للاثنين معًا. وانعكس تأزّم العلاقة بين الإنسان ووجوده في صورة الإنسان الأجوف، وهو الإنسان الذي فقد إنسانيّته وحاله البشريّة وروحَه، ليصير "أجوفَ"[١] بين "رجال جوف"، أشبه بالشبح، أو بالظلّ، بين جماعة أشباح، لا شكل لها،[٢] أو ليصير "محرّكا بشريًّا" يتوقف في ساعة الشفق "مثل سيّارة أجرة تخفق في انتظار".[٣]

ب – في الشرق: ذكرنا أنّ مفهوم الشعر عند العرب كان، عمومًا، مفهوم "صناعة" يتلقّنها الإنسان. وظلّت هذه الفكرة المفهوميّة سائدة حتى خمسينيّات القرن العشرين تقريبًا. على أنّ بعض الهزّات قد عرفتها ساحة الشعر في الأوساط العربيّة، قبل هذه المرحلة بقليل، ولا سيّما مع وصول رياح الرمزيّة إلى العالم العربيّ (أديب مظهر – بشر فارس – سعيد عقل...). وكان ديوان "المجدليّة" لسعيد عقل، ثمّ ديوان "بلوتولاند" للويس عوض، بمقدّمته المهمّة التي عَنْوَنها "حطّموا عمود الشعر" تطويبًا لكسر مفهوم الشعر التقليديّ الذي استمرّ قرونًا طويلة.

---

١ – التعبير لإليوت من قصيدته "الرجال الجوف"، حيث يقول:

نحن الرجال الجوف

نحن الرجال المحنَّطون

متمددين معًا

قطع رؤوس ملِئت قشًّا. وأسفاه! (T.S.Eliot, **Selected poems**, London: Faber & Faber, 1976, p. 77)

٢ – يقول:

هَيْأةٌ بلا شكل، ظلٌّ بلا لون

قوّة مشلولة، حركة بلا حركة... (loc. Cit.)

٣ – العبارة من قصيدة "الأرض الخراب" (Ibid, p. 59)

وكان ظهور مجلّة "شعر"[١] تطويبًا لهذه المفاهيم؛ فقد غيّرت طبيعة التعامل مع النصّ الشعريّ، وعرضت مفاهيم جديدة لم يكن العرب ليقبلوها من قبل، نقلتها أيضًا كتب عدد من الرواد.

وركّز معظم هؤلاء على اللغة، معتبرين أنّها باتت بحاجة إلى إعادة تطويع، لكي تستطيع أن تعبّر تعبيرًا حيًّا "عن خلجات نفوسنا وتأمّلات عقولنا... فاللغة للأديب، وفي الأخصّ الشاعر، هي كلّ شيء".[٢] ويصف أدونيس لغة الشعر الحديث قائلًا: "على اللغة أن تحيد عن معناها العاديّ... إنّ لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أنّ اللغة العاديّة هي لغة الإيضاح. فالشعر هو، بمعنى ما، جَعْلُ اللغة تقول ما لم تتعلَّمْ أن تقوله... ما لا تعرف اللغة العاديّة أن تترجمه هو أحد مجالات الشعر. يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة مستمرةً على اللغة".[٣] والحداثة عنده توكيد مطلق "على أوّلية التعبير".[٤]

هكذا تقول الحداثة، في شعرها، ما لم يقله التقليد فيه؛ أو، بتعبير آخر، تبدأ الحداثة قولها في الشعر من حيث ينتهي قول التقليد. فـ "الحداثة في الشعر إبداع وخروج على ما سلف"؛[٥] وهي "دفعة كيانيّة"، و"رؤيا

---

١ – مع أنّ هناك مجلّات أخرى قد انتشرت، ومنها "حوار" لتوفيق الصايغ، و"الآداب" لسهيل إدريس، اخترنا مجلّة "شعر" لأنّها كانت الأكثر تعبيرًا عن واقع الحداثة العربيّة، ولأنّها استقطبت أهمّ روّادها وأكثرهم.

٢ – يوسف الخال، **الحداثة في الشعر**، بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٧٨، ص ٧

٣ – أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٧١، ص ١٢٥ – ١٢٦

٤ – أدونيس، **زمن الشعر**، ص ١٣٠

٥ – يوسف الخال، **الحداثة في الشعر**، ص ١٥

جديدة"، و"حدس واحد".[١] من هنا ، فهي ترفض القَبْلِيّات، ولا تقبل بالحدود، بل تخترقها كلّها، وتنتقل من مفهوم "السقف" في النصّ إلى مفهوم "الفضاء". والشعر، في عُرْف الحداثة العربيّة ليس محاولة تركيبيّة تقوم على الوزن والقافية، كما اعتبر القدماء، بل مفهوم جديد للعالم، يتشكّل في أسلوب جديد، وبلغة جديدة، ويجب أن نعبّر عنه بلا قيود. وهنا يميّز الحداثيّون بين الشعر والنظم، على اعتبار أنّ الشعر قد صار تعبيرًا عن حالٍ نفسيّة خاصّة، لها إيقاعها الخاصّ، وتحوّلاتها المميَّزة. ويقبلون بأن تكون القصيدة بلا وزن،[٢] لأنّ الوزن ليس الشعر، ولأنّه لا يميّز الشعر عن النثر، بل يميّز النظم عمّا سواه.[٣]

وتقدّم لنا القصيدة الحديثة مجموعة حالاتٍ تقترح علينا أن نعيش فيها ونتذوّقها، فلا يشكّل الفهم أساسًا مهمًّا، لأنّ الفهم ابن العقل، والعقل ليس مجال الشعر، بنظر الحداثة، بل مجال النثر. فالنصّ الشعريّ يتوجّه إلى النفس، وهدفه أن يترك أثرًا ما، تعانيه، تقاربه، وقد لا تفهمه بالضرورة في

---

١ – أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، ص ١٠٦

٢ – اصطلح معظم النقاد على تسمية هذا النوع من القصائد باسم "قصيدة النثر". وكانت هذه القصائد قد ظهرت قبل مجلّة "شعر"، مع أمين الريحاني، مثلًا، في ريحانيّاته، ومع لويس عوض في "بلوتولاند". لكنّ رواد مجلّة "شعر" قد حاولوا أن ينظّروا لها، وخصوصًا أدونيس (عدد ١١ و١٤ من المجلّة المذكورة)، وأنسي الحاج (مقدمة ديوان "لن")، وعرضوا، في "شعر" نصوصًا كثيرة من هذا النوع، عربيّة وأجنبيّة. وكان من أبرز من كتب هذه القصائد في مجلّة "شعر": أدونيس، وأنسي الحاج، وتوفيق الصايغ، ومحمد الماغوط، وغيرهم...

٣ – يقول أدونيس: "في قصيدة النثر، إذن، موسيقى، لكنّها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة. بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة. وهو إيقاع يتجدد كل لحظة." (أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، ص ١١٦)

المرحلة الأولى. إنّه يتعامل مع الحال النفسيّة، لا مع الفكرة بحدّ ذاتها، ومن هنا غموضه. وإن كان العرب قد هاجموا الغموض قديمًا،[١] واعتبروه عيبًا شعريًّا، بل عيبًا لغويًّا،[٢] فإن جيل الحداثة العربيّة قد رأى العكس، لأنّ الحال النفسيّة، بطبيعتها، صعبة على من يعانيها، فكيف بالنسبة إلى المتلقي؟

هكذا تغيّر مفهوم الشعر مع الحداثة، واتّسع ليستوعب الحياة الجديدة، وكلَّ ما فيها من تعقيد. وبعد أن كان الشعر فكرة في كسوة جميلة، صار رؤيا متكاملة. بمعنًى آخر، بعد أن تصوّر القدامى للأفكار عالمًا مستقلًّا، وللأسلوب واللغة عالمًا مستقلًّا آخر، ووظيفة الشاعر أن يلائم بين هذين العالمين، جاء الشاعر الحديث، وألغى هذه الازدواجيّة المفجعة بين الشكل والمضمون (بين التعبير والفكرة)، ليحرّر الشعر من أغلاله. وبعد أن كانت المفردات نهائيّة، لها حدود فاصلة بين بعضها، عمد الحداثيّون إلى إلغاء الحدود فيما بينها، فتشَكَّل الانزياح écart أساسًا لعمليّة الخلق الشعريّ، وتوالدت الكلمات مجدَّدًا، شبيهةً بكلمة الخلق الأولى، بكرًا، متجدّدة، لا تهدأ في حال. تلك هي العلاقة الأعمق بين الحداثة والشعر، في العالم العربي: علاقة تعيد النظر في اللغة، وفي إمكانات استعمالها فنّيًّا، كي لا

---

[١] – في هذا المجال ذكر الصوليّ أنّ أحدهم قال لأبي تمام: "يا أبا تمام، لماذا لا تقول من الشعر ما يُعرف؟" فأجابه: "وأنت، لماذا لا تعرف من الشعر ما يُقال؟" فأفحمه (الصولي، **أخبار ابي تمام**، بيروت: المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، لا تاريخ، ص ٧٢)

[٢] – نحن نميّز هنا بين الإبهام، وهو الصعوبة اللغويّة الناتجة عن المفردات، أو عن تركيب الجملة الصعبة، تقديمًا وتأخيرًا وحذفًا... والغموض الناتج عن طبيعة التجربة وعمقها.

تتحنّط أو تصير نصبًا مقدّدًا، أو تمثالًا رخاميًّا جميل المنظر من الخارج، ولكنّه بارد كالموت من الداخل. ولئن تكن شعارات الحداثة ومفاهيمها سمحت للفيف من المتشاعرين والتافهين بأن يرفعوا رؤوسهم، مدّعين انتماءهم إلى ملكوت الشعر، فيسيئوا إلى طبيعتها لأنّهم عاجزون، تشجّعهم بعض المنابر الإعلاميّة التي أفلست وتحنّطت، فإنّ هذا الواقع لا يجعل من الحداثة عملًا فارغًا، وضربًا من العبث.

٥ – خاتمة: وبعد، نستنتج من كلّ هذا أن الشعر قد مرّ بطورين أساسيّين:

١ ــ طور كلاسيكيّ، عبّر عن تلاؤم الذات والوجود، وبالتالي فُهِمَ على أنه صناعة لا تُستَلهَم، بل يُؤخذ بها كما هي، ويُنقَل نقلًا، فلا يتغيّر فيه شيء، لأنّك لا تستطيع أن تغيّر شيئًا في الخلق التامّ الكامل، بل تتأمّله، وتستعيده باستمرار.

٢ – وطور تجديديّ حديث، عبّر عن عدم التلاؤم، ولم يعد يقبل باستلهام الأشياء، بل يعمل على خلقها، مجدَّدًا، خلقًا شعريًّا يرضي طموح الإنسان في تصعيد نفسه.

وهكذا، فالشعر والحداثة طبيعتان متجانستان، غير متنافرتين؛ والحداثة مرحلة طبيعيّة من مراحل الشعر، تعبّر عن توسيع إمكانيّاته، وتحسين أدائه، ليظلّ فنًّا حيًّا، يستوعب تعقيدات العصر، وضجيج الحضارة الحديثة.

الفصل الثاني:

تقعيد الحداثة

(من الأنموذج الناقص نحو استكمال المفهوم)

١ – مقدّمة: تاصّل مفهوم الحداثة في الشعر العربيّ مع مجلّة "شعر" البيروتيّة. ولم تظهر هذه المجلّة قبل خريف العام ١٩٥٧، مع مؤسِّسها يوسف الخال الذي تجمّع حوله نخبة من دعاة التجديد. فإذا أردنا التوقّف عند مميّزات الحضارة في الشرق لا بدّ من العودة إليها، لتلمّس هذه المميّزات.

٢ – مجلّة "شعر" / التأسيس: كان ظهور مجلّة "شعر" حدثًا مهمًّا في حينه،[١] لأنّها حقّقت أمرين على جانب كبير من الأهمّيّة:

١ – الأوّل أنها لمّت عددًا من العقول الفنّيّة والنقديّة في اتّجاه تغييريّ، على الرغم من تعدّد الانتماءات فيها (قوميّين عرب – شيوعيّين – سوريّين قوميّين ...) ومعنى هذا أنّ التغيير الذي دعت إليه المجلّة يبلغ الاتجاهات كلّها،[٢] ويلتقي عليه أغلب المجدّدين.

---

[١] – ظهر العدد الأوّل من مجلّة "شعر" في شتاء ١٩٥٧. وكانت افتتاحيّة العدد، تقريبًا، كلمة لأرشيبولد مكليش، حدّدت رأي المجلّة في الشعر، وميلها إلى التجديد. وممّا جاء فيها تأكيدًا على أهمّيّة الشعر: "الشعر يبقى، إلى أن يثبت البسيكولوجيّون دعواهم، الأداة الوحيدة التي بها يستطيع الإنسان كفرد، كشخص، ككائن وحيد واثق ومضطرّ إلى الوثوق بما يجابه هو بنفسه، أن يدرك اختباره فيعرف نفسه." (أرشيبولد مكليش، **مقال بلا عنوان**، لا معرّب، شعر، عدد ١، ص ٣)

[٢] – تقول المجلّة في أحد أعدادها: "الحاجة إلى الشجاعة أضحى ميدانها، بعد اليوم، العمل والفعل. الانتقال من القبض النظريّ ووعي الضمير إلى القبض الحسيّ ووعي الجسد. الحاجة الآن بالشجاعة إلى أن تمسّ الواقع. إلى أن تقصف البشر الفعليّين الفعّالين وتحملهم على تجسيد الكلمة. تحملهم من شهادة اللفظ إلى

٢ – الثاني أنها لم تكتفِ بالتنظير لمفاهيم جديدة، بل عملت على تحقيق أفكارها في النماذج الشعريّة التي قدمتها، وفي النماذج الأجنبيّة التي نقلتها إلى العربيّة.

معنى هذا كلّه أنّ عقلًا عربيًّا جديدًا قد بدأ يتشكّل، وأنّ بنية معرفيّة لا كالسابق راحت تطفو على السطح، لتؤسّس مفهومًا جديدًا للكينونة. والمشكلة أنّ هذه النواة المعرفيّة قد جوبهت بالرفض الشديد،[١] واتُّهِمت بالتخريب والعمالة،[٢] وقد اعترف أعضاء المجلّة بهذا الصراع، منذ العدد الرابع.[٣] كلّ هذا يعكس عمق الصراع بينها وبين العقل الجامد الذي كان يحتلّ معظم المواقع الفكريّة، والسياسيّة، والاجتماعيّة.

شهادة اللحم والدم. الحاجة إلى تغيير العرب بالفعل فيجتازون شعر الجاهليّة إلى استحقاق الحياة كلّها، فإلى جدارة الحياة وسط رهان التحوّلات – وسط رهان المناقلات العصريّة المذهلة، والانتقال من عفونة القرون الوسطى، قلبًا وقالبًا، إلى نعيم القرن الحادي والعشرين أو جحيمه.

وليس للعرب أمام هذا التحدي أيّ خيار. اضطرارًا عليهم أن يقبلوا بالتغيير." (أنسي الحاج، **مقال: التحدي العظيم**، شعر، عدد ٣٨، ص ٧)

[١] – تقول هيأة التحرير: "وعلى الرغم ممّا تعرّضنا له من تهجّمات ذوي الاتّجاهات الشعريّة التقليديّة، فإنّ إيماننا باتّجاهنا يزداد رسوخًا." (هيئة التحرير، **مقال: إلى القارئ**، شعر، عدد ٤، ص ٤)

[٢] – اتُّهمت مجلّة "حوار"، مثلًا (وقد رئس تحريرها توفيق الصايغ، وكان سكرتير تحريرها رياض نجيب الريس)، بالتعامل مع المخابرات الأميركيّة. وقاطع هذه المجلّة عدد من الأنظمة العربيّة والمفكّرين. راجع في هذه المسألة بالتفصيل: محمود شريح، **توفيق الصايغ**، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، ط١، ١٩٨٩، ص ١٢٣ – ١٥٧ (ولا سيّما ص ١٣٧ – ١٥٧)

[٣] – تقول هيأة التحرير: "العراقيل التي صادفتنا في الطريق لم توهن عزيمتنا. منها منعُ دخولها إلى العراق منذ صدورها، ومنع دخولها إلى سوريا..." (هيئة التحرير، **مقال: إلى القارئ**، ص ٣)

لكنّ ثمّة مشكلة رئيسة، بنظري، واجهت مجلّة "شعر"، تجلّت في أنّها، حين كسرت الأنموذج النهائيّ للقصيدة العربيّة، ودعت إلى الانفتاح على النماذج المتعدّدة، بل دعت إلى أن يكون الشكل لا يهدأ ولا ينتهي تشكّله،[١] ووصلت إلى مفهوم القصيدة الخالية من الوزن (قصيدة النثر)، لم تضع أسسًا صلبة لهذا الشكل الشعريّ، وهذا أمر على جانب كبير من الخطورة، لأنّ التنظير في المجلّة لم يحدّد البديل الإيقاعيّ للتفعيلة في القصيدة الخالية من الوزن؛ وقد قادَ هذا إلى شطط كبير وخطير، وإلى صَدع هائل، لحق بالقصيدة العربيّة فيما بعد، حين ظهرت نصوص هزيلة ليست فيها بنية إيقاعيّة مركزيّة تعوّض من الإيقاع الوزنيّ، بل ظهرت مصطلحات فارغة، حاول بعضهم أن يتحصّن بها، وهو يجهل معناها، ليبرر هزال إنتاجه وسخافته. وثمّة نصوص في مجلّة "شعر" نفسها هزيلة من حيث البنية الإيقاعيّة، لن نتوقف عندها لأنّها لا تستحقّ هذا.

ومن حيث التنظير، كان أدونيس المنظّر الأكبر للمجلّة بحقّ. لكنّ المنطلق الذي انطلق منه، عندي، غير صحيح، لأنّه لم يتمكّن من تحديد هويّة الحداثة وماهيّتها، عندما ربطها ربطًا وثيقًا بالتراث العربيّ، وجعلها جزءًا منه[٢]. واعتبارها كذلك، على ما نرى، أعطى شرعيّة صلبة

---

١ – راجع: أدونيس، **محاولة في تعريف الشعر الحديث**، شعر، عدد ١١، ص ٧٩ وما بعدها. و:أدونيس، **في قصيدة النثر**، شعر، عدد ١٤، ص ٧٥ وما بعدها.

٢ – يقول أدونيس، مثلًا: "فحين رفض أبو نواس أن يكتب بالطريقة التي سبقته وسخر منها، قيل إنّه خرج على عمود الشعر العربيّ. هذه التهمة وُجّهت أيضًا، بشكل خاص، إلى أبي تمّام. ونحن نستطيع أن نجد في

لوجود هذه المجلّة وتجمّعها. لكنّ جوهر الحداثة العربيّة لا ينطبق على ما جاء، فالواقع التراثيّ العربيّ يختلف، نوعيًّا، عن واقع الحداثة، والتراث العربيّ، في جوهره، يعكس عمليّة خضوع مستمرّة مرّ بها العقل العربيّ، وقعّد لتأصيل هذا الخضوع، حتّى تحوّل هذا قاعدة لا تُخترَق؛[١] في حين أنّ الحداثة عمليّة تمرّد وتخطّ للتراث وللعقل السائد، من جهة، وهي مرتبطة، في عمقها، بمعطيات حدّدت مسار الحضارة الحديثة، لم يكن لحضارة الماضي أن تعرفها، كالتكنولوجيا (أي سيطرة الآلة وتحوّلها جزءًا لا يتجزّأ من الحياة)،[٢] والإعلام،[٣] والمصانع وسنن العمل، والشركات ذات الإدارات المُغْفَلَة، وغير ذلك...

على أنّ شيئًا أساسيًّا قد قامت به مجلّة "شعر" وروّادها، هو أنها مثّلت خضّة عنيفة في العقل النقديّ العربيّ، من جهة، وفي تشكيل الشعر العربيّ ومفهومه، من جهة أخرى. ومن شأن هذا الأمر أن يحدث بداية تغيير كبير في الذائقة العربيّة. ولقد وجد هذا التغيير، بحقّ، جمهوره الذي دافع عنه، وآمن به.

تمرّد هذين الشاعرين جذورًا غامضة بعيدة لتمرّدنا الحديث." (أدونيس، **محاولة في تعريف الشعر الحديث**، ص ٨٢ – ٨٣) واعتبر هو نفسه أنّ الحداثة كانت منذ طرفة بن العبد، أي منذ الجاهليّة.

[١] – كانت كلّ عمليّة إبداعيّة خرقًا للسلطة السائدة بشكل من الأشكال، أو للمشروع السلطويّ الذي كان يتجلّى في مؤسّسة متكاملة.

[٢] – يقول أنطون المقدسي: "والحداثة كثيرًا ما تقترن بالتكنولوجيا بحيث تستعمل الكلمتان بمعنًى واحد. ولكنّ الحداثة مرحلة تاريخيّة جديدة." (أنطون المقدسي، **مقابلة: مقاربات من الحداثة**، ص ٤)

[٣] – الموضع نفسه.

ولكنّ تجذّر التغيير في ضمير الأمّة لا بدّ له من تقعيد أصيل، من شأنه أن يفلسفه، أو، على الأقلّ، أن يصوّر ماهيّته وشروط وجوده، وضرورته التي لا مفرّ منها. بمعنًى آخر، لم يكن التنظير الذي ظهر في مجلّة "شعر" متكاملًا أو وافيًا للمرام، ولا سيّما أنّنا نقع على تناقض في النظريّة أحيانًا سببه ضبابيّة المفهوم الذي كان، آنذاك، لا يزال يتلمّس طريقه إلى الناس.

والصعوبة التي اعترضت لهذا المفهوم هي في تعريف الحداثة العربيّة الذي ظلّ مائعًا، وغير واضح. فهي، من خلال المجلّة، ليست كالحداثة الغربيّة، إلّا أنّها تحتوي معظم عناصرها. وهي، كذلك، تولّدت في ذهن يوسف الخال، وأدونيس، والسياب، وجبرا إبراهيم جبرا، وسواهم ممّن تأثّر بالغرب: إمّا بالشعر وبالنقد الأنكلوسكسونيّين، أو بالشعر وبالنقد الفرنسيّين. ولكنّ نقطة الضعف ههنا، بنظري، تكمن في أنّ مجلّة "شعر" قلّما لحظت حركة الحضارة الغربيّة التي عنها انبثقت الحداثة، والقطيعة التي شكّلتها مع الماضي، منذ بودلير؛ ومثل هذه القطيعة انبثقت من حال حضاريّة لافتة قد عرف مثلها الشرق أيضًا على المستوى السياسيّ والاجتماعيّ والفنيّ، وفي حقول العمل والتجارة والإعلام، ولا سيّما في الموقف من الزمن،[1] وإن بنسبة مختلفة، وبمنظور آخر. ولعل أعداد "شعر" التي لفتت الانتباه إلى شيء من هذا

[1] – راجع فيه: إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، الكويت: عالم المعرفة، شباط، ١٩٧٨، ص ٨٣ – ١١٠

هي تلك التي ظهرت بعد كارثة حزيران ١٩٦٧، ولكنّها ظلّت، مع ذلك، خجولةً، وغير وافية بالمرام.

أمّا على مستوى الشعر، فقد ظلّ التحوّل إلى القصيدة الخالية من الوزن يفتقر إلى تقعيد، على الرغم من محاولة بعضهم لتحديد تلك القصيدة. فنازك الملائكة، من جهة، شنّت هجوما عنيفا عليها،[١] مع أنّها متعاطفة، بشكل أو بآخر، مع تجمّع "شعر"، مع عدد من الذين كانوا ينشرون في المجلّة. في حين أنّ أنسي الحاج وأدونيس دعيا إليها، وتوفيق الصايغ ومحمد الماغوط وسواهما ممّن كاد شعره أن يقتصر عليها أو اقتصر. وما سمّي "قصيدة النثر" شكّل تطويبًا لأقصى مفاهيم التجديد الشعريّة، لأنّه أخرج الشعر تمامًا من دائرة الوزن، أي من الطبيعة الصوتيّة – الفيزيائيّة التي تحكّمت به قرونًا، وبُني مفهومه على أساسها (الشعر هو الكلام الموزون المقفّى). لكنّ مثل هذا الكَسر العنيف كان يحتاج إلى تنظير دقيق لم تتمكّن منه مجلّة "شعر"، فظلّت جماليّة هذه القصيدة الجديدة غامضة على المستوى الإيقاعيّ، على الرغم من أنّها خصبة جدًّا وواسعة، إلّا أنّ أحدًا من جماعة "شعر"، حتّى أدونيس، لم يتمكّن آنذاك من إبرازها والإحاطة بها.

---

[١] – راجع فيه: نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، بيروت: دار العلم للملايين، ط٥، ١٩٧٨، ص ٢١٣ – ٢٢٧. ومن جملة ما قالت في هذه المسألة مهاجِمةً مجلّة "شعر": "والحقيقة التي يعرفها المختصون والمتتبعون، أن طائفة من أدباء لبنان يدعون اليوم إلى تسمية النثر شعرًا. وقد تبنّت مجلّة (شعر) هذه الدعوة وأحدثت حولها ضجيجًا مستمرًا لم تكن فيه مصلحة لا للأديب العربي ولا للغة العربية ولا للأمة العربية نفسها. وكان مضمون هذه الدعوة ما جاء في مقال كتبته السيدة خزامى صبري عن كتاب نثر فيه تأملات وخواطر لأديب لبناني ناشئ..." (المرجع نفسه، ص ٢١٤). وقارن: ديزيره سقال، **حركة الحداثة**، ص ١٩٨ – ٢٠١

٣ – ما بعد "شعر" / حداثة الاختراق والصدم: فتحت مجلّة "شعر" الباب واسعًا للتمرّد، وإن تكن، على لسان يوسف الخال صاحبها ومؤسّسها ، قد أعلنت عجزها عن خرق "جدار اللغة"،[١] وتوحيد العامّيّة والفصحى، لتكون للعرب لغة واحدة يتواصلون بها، كأكثر الشعوب الأخرى. وهذه مسألة قابلة للجدل.

وراح التمرّد والدعوة إلى التغيير يتجلّيان، أكثر فأكثر، في المرحلة اللاحقة، منذ أواخر الستّينيّات، من خلال مجلّات لاقت أهمية، كـ"الآداب" التي عاصرت "شعر"، و "مواقف" التي خلفتها وطوّرت تجربتها، و"الثقافة

---

١ – يقول يوسف الخال: "وهكذا اصطدمت الحركة بجدار اللغة: فإمّا أن تخترقه أو أن تقع صريعة أمامه، شأنه شأن المحاولات الشعريّة التجديديّة، بما في ذلك التوشيح الأندلسيّ. وجدار اللغة هذا هو كونها تكتب ولا تحكى، ممّا جعل الأدب (وخصوصًا الشعر، لأنّه ألصق فنونه باللغة) أدبًا أكاديميًّا ضعيف الصلة بالحياة." (يوسف الخال، **مقال: بيان**، شعر، عدد ٣٢/٣١، ص ٧). وأوقف صدور المجلّة عن الدور بعد ثماني سنوات مدّةً، ثمّ أوقفها نهائيًّا بعد عددها الخامس والأربعين.

وقد أعلن عن هذه المشكلة فيما بعد في كتابه "الحداثة في الشعر"، حين قال، مثلًا: "أولى هذه الصعوبات اللغة. فنحن نفكّر بلغة ونتكلّم بلغة ونكتب بلغة، فهل يكون أنّنا في الواقع لا ننشئ أدبًا لأنّنا لا نكتب بلغة الشعب؟... فمن الحقائق الموضوعيّة، مثلًا، أنّ اللغة تتطوّر مع الزمن، وأنّها تتطوّر على ألسنة المتكلّمين بها. على أنّ رغبتنا الذاتيّة في أن نرى أنفسنا أمّة عربيّة موحّدة تحملنا على التمسّك بلغة عربيّة موحّدة خرجت من الأفواه إلى بطون الكتب، وعلى تجاهل تطوّرها الطبيعيّ الذي جرت على سننه جميع اللغات." (يوسف الخال، **الحداثة في الشعر**، ص ٦. وقارن: مجموعة محاضرين، **الأدب العربي المعاصر (أعمال مؤتمر روما)**، بيروت: منشورات أضواء، ١٩٦١، ص ٣٨). وقد هجر هو اللغة الفصحى، بعد أن أوقف مجلّة "شعر"، وكان يحاول أن يضع لها قواعد للتكلّم والكتابة، ولكنّه مات قبل أن ينجز هذا المشروع. وكان يرى "أنّ عدم الأخذ بها (أي بالعاميّة) هو من وحي المستعمرين، وإسرائيل في الطليعة. فهم يشجّعون على التعلّق بالفصحى ليعمّق (كذا) الازدواجيّة في الفكر العربيّ من جهة، ولإبقاء العربيّ مشدودًا إلى حقائق ضبابيّة لا صلة لها بواقعه من جهة أخرى." (منير العكش، **أسئلة الشعر**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩، ص ١٥٠)

الجديدة"، و"الآداب الأجنبيّة"، و "الموقف الأدبيّ"، و"الفكر العربيّ"، و"الفكر العربيّ المعاصر"، و"كتابات معاصرة"، وغيرها...

وقد حاولت هذه المجلات، من خلال كتاباتها، أن تؤصّل لحركة التغيير، وتواكب الإنتاج الأدبيّ العالميّ والنظريّات الجديدة. وكانت، عموما، إعلانًا عن احتضار الماضي، وبداية عصر جديد، هو عصر الحداثة الذي راح يشمل العالم العربيّ كلّه، وإن بنسب متفاوتة. ولكنّ اللافت أنّ الحداثة، كنظريّة، ظلّت مائعة عند العرب، بمعنى أنّ أحدًا، باستثناء أدونيس، لم ينظّر لها بدقّة، وبشكل واضح. ولكنّ الانتاج الحديث راح يأخذ مكانه على بعض المنابر الأكاديميّة شيئًا فشيئًا، ويخترق الوعي الإبستمولوجيّ العربيّ، ليصدع وجود العقل الماضويّ صدعة خطيرة، ويهزّه هزًّا.[١] ومعنى هذا أنّه لم يعد من الممكن تجاهل الاتّجاه الجديد للتفكير المخالف لتفكير الماضي، ولم يعد اتّهامه بالعمالة وما سوى ذلك كافيًا لزعزعته، بل إنّه هو الذي زعزع يقين الماضي وجليده، على الرغم ممّا له من قوّة وجذور.

واللافت أنّ الاتجاه البنيويّ واللساني قد أخذ ينتشر في الأدب العربيّ، ويمتصّ كثيرًا من نقد الشعر والقصة، بل إنّ لبعضهم محاولات مهمّة في هذا

---

[١] – نذكر، على سبيل المثال، كتابَي **في البنية الإيقاعيّة للشعر العربيّ**، و**في الشعريّة** لكمال أبو ديب، و**الثابت والمتحول** بأجزائه الأربعة لأدونيس، و**فلسفة الحداثة** لفتحي التريكي ورشيدة التريكي، و**حركة الحداثة في الشعر العربيّ المعاصر** لكمال خيربك، و**البنية الجماليّة في القصيدة العربيّة الحديثة** لنبيل أيوب، و**عقليّة الحداثة العربيّة** لمناف منصور، و**ما بعد الحداثة** لسامي أدهم، وغيرها كثير...

المجال، أمثال كمال أبو ديب،[١] وعدد من المغاربة وعلى رأسهم عبد الكبير الخطيبي (في كتابه "الاسم العربي الجريح" الذي قدّم له رولان بارت نفسه).[٢] وبتنا نقرأ تعريبًا لنتاجات ألسنيّة وبنيويّة مهمّة، فانتشرت أسماء رولان بارت، وتزيفيتان تودوروف، ولوسيان غولدمان، ونعوم تشومسكي، وفردينان دي سوسير، وكلود ليفي شتراوس، وغيرهم. بل أكثر، فقد راح الاتّجاه الخاصّ بالقراءة السلطويّة وبالوعي الإبستمولوجيّ للحضور، على طريقة ميشيل فوكو، يتسلّل إلى الدراسات؛ وعُرّب نتاج ميشيل فوكو[٣] نظرًا إلى أهمّيّته،[٤] واطّلع عليه القارئ العربيّ. وظهرت على صفحات النقد الجديد التفكيكيّةُ، وهي من أحدث التيّارات النقديّة الغربيّة، تعتبر أنّ النصّ مشروع قراءة مفتوح على كلّ الاحتمالات، وأنّه تراكم للنصوص والمعارف التي لا مركز لها، كما ظهرت مع جاك دريدا Jacque Derrida وسواه... وراحت هذه المعارف الجديدة

---

١ – لكمال أبو ديب كتاب **جدلية الخفاء والتجلي** حيث نجد نقدًا بنيويًّا للقصة، و**في الشعرية** حيث نجد نقدًا بنيويًّا للشعر (وقد أشرنا قبل قليل إلى هذا الكتاب الثاني).

٢ – يحاول الخطيبي في كتابه أن يقرأ هويّة شعبه (الشعب المغربيّ) قراءة بنيويّة خاصّة. وفي هذا يقول رولان بارت الذي قدّم له: "كنت أفترض، وأنا أسائل بنية الأدلة، أنّ هذه البنية تبرهن على (كذا) عموميّة ما، تؤكّد على (كذا) هويّة لم تكن، في العمق، وبسبب المتن الذي اشتملت عليه، إلّا هويّة الإنسان "الثقافيّ" لموطني. والخطيبي يقوم بمعنى ما بالشيء نفسه لحسابه الخاص، إنّه يسائل الأدلّة التي ستجلي له هويّة شعبه." (عبد الكبير الخطيبي، **الاسم العربي الجريح**، تعريب: محمد بنيس، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٨٠، ص ١٣)

٣ – لعلّ أشهر من أصدر نتاج فوكو معرّبًا هو معهد الإنماء القوميّ ببيروت.

٤ – نلفت إلى أنّ فوكو كان أستاذ الفلسفة في الكوليج دو فرانس، وخلَفَ ميرلو بونتي وبرغسون وغيرهما.

تُستَغَل معا في معظم حقول الدراسات، حتى في دراسة الإسلاميات مع محمد أركون بشكل خاص.[١]

٤ – تقويم ومناقشة: تعني مرحلة الحداثة، عمليًّا، استعادة الذات العربيّة لحضورها، ودخولها، بحقّ، في حركة الحضارة، لتؤكّد على نفسها كذات تفعل، أي تشترك في صنع الحضارة، كما سبق أن ذكرنا.

وتعني الحداثة أيضًا المغايرة؛[٢] أي أنّ الذات العربيّة الحديثة ليست إيّاها التي كانت في الماضي[٣]، فثمّة معطيات جديدة حقّقت لها تطوّرًا وتغيُّرًا لامسَ جوهرها نفسه، بفعل تأثّرها بالعصر، أو، بكلمة أخرى، تمكّن العصر من اختراق داخل الذات، شيئًا فشيئًا، ليسكن فيها، وليجعلها تعيد النظر في طبيعة همومها.[٤] ومنذ أن أطلقت "شعر" صرخة التحدّي، كانت إيذانًا بوعي

---

[١] – نلفت إلى أنّ أركون هو من أهم البحّاثة في علم الإسلاميّات من المعاصرين (أستاذ محاضر في السوربون). وله نظرية تنطلق من التمييز بين الإسلام الصافي (أي الإسلام كدين) والإسلام السياسيّ والاجتماعيّ (أي الإسلام كممارسة).

[٢] – يقول أنطون المقدسي: "ولكنّ الحداثة من جهة تنكر وجود ماهيّات أو طبائع ثابتة." (أنطون المقدسي، **مقابلة: مقاربات من الحداثة**، ص ٣)

[٣] – يقول جوزف صايغ: "الحداثة هي التحوّل بالذات، هي الاستحداث: الاستحداث المتواصل، الحيّ، للذات، للحضارة وللمستقبل. وهو استحداث لا يحصل دون تمزّق لأنّه إعادة ابتكار. التكرار، مثل الجمود، موت. الابتكار وحده وجود وخلق وجود – مزاملة للخالق. وبما هي هذه، الحداثة تبدو – وإنّها لَكذلك حقًّا – نقضًا للماضي الذي تستند عليه وترفده." (جوزف صايغ، **أين الحداثة؟**، مواقف، عدد ٣٥، ص ١٢٢)

[٤] – يقول مناف منصور: "لقد سجّلت الخمسينيّات مرحلة تمخّضات اجتماعيّة وثقافيّة وسياسيّة خطرة في العالم العربيّ. فقيام إسرائيل ١٩٤٨ نقل الهمّ العربيّ من قضيّة تهديد لتقاليد دينيّة أو اجتماعيّة أو فكريّة إلى قضيّة تهديد الوجود العربيّ بكامله ممّا حتّم شعورًا بإعادة النظر عند العربيّ في موقفه من نفسه ومن الآخرين." (مناف منصور، **الإنسان وعالم المدينة**، بيروت: مركز التوثيق والبحوث، ط١، ١٩٧٨، ص ٢١) ويتابع: "ففي هذا العهد الذي اتّسم بعلاقة جديدة ما بين الشرق والغرب نتيجة للحرب العالميّة الثانية وما سبقها من

جديد، تجلّى أكثر ما تجلّى، في الشعر؛ ذلك لأنّ الكيان العربيّ رأى فيه ضمير الهويّة ووجدان الأمّة، فمن البديهي أن يطاله التغيير قبل سواه؛[١] ومن هنا خطورة ما سمّي "قصيدة النثر"، لأنّها تشكّل تحدّيًا صارخًا لكلّ المفاهيم التي بنى عليها الخطاب العربيّ النقديّ السلفي في الشعر هيكليّته، ويعيد النظر في مفهوم الشعر بالتحديد. والتفريق الذي ركّز عليه أدونيس وغيره بين النَّظْم والشعر كان جوهريًّا في خلخلة المفهوم القديم، وصَدْع الرؤيا السلفيّة صدعًا عنيفًا. وعندما نقول إنّ الشعر ليس "الكلام الموزون المقفى"، أي أنّه ليس الكلام المُمَوْسَق الذي ينظّمه العقل، فنحن نخرجه من دائرة العقل إلى فضاء الحلم، لتصير القصيدة حلم الشاعر، و "الدفعة الكيانيّة"[٢]، ويصير الشعر "أفقًا مفتوحًا"،[٣] و"شهادة للحرّيّة"؛[٤] ومعنى هذا أنّ القصيدة تصير عملًا فنّيًّا، يتكامل خارج العقل، أي خارج الصرامة والتنظيم المسبقين. وربّما كان

تفتّح عقائديّ في أيّ اتجاه، أو ما رافقها من احتلال لفلسطين واستفحال التحرك العربيّ الاستقلاليّ والقوميّ من جهة، ومن بدء الشعور بخواء الصناعة الغربيّة وتكنولوجيّتها في بناء الإنسان من جهة ثانية، فأدّى هذا المناخ إلى تمزّق الذات العربيّة على مستوى الحياة اليوميّة كما على مستوى القضايا الكبرى، فجعل الشعر من مداره البحث عن ميلاد جديد أو عن بعث جديد لا مفرّ منه للخلاص من الفراغ الذاتيّ والجماعيّ..." (المرجع نفسه، ص ٢٢)

[١] – يقول مناف منصور: "الشعر يعكس الضمير الرؤيويّ المعتمل في قلب الذات." وهو "استشراف ونبوءة لما تتوخّاه ذات الأمّة من تحوّل. من هنا يسجّل الشعر الروح الكامن في جسد الأحداث التاريخيّة والتطوّرات المصيريّة خلال مرحلة معيّنة..." وهو "الفنّ الألصق بالشخصيّة العربيّة." (مناف منصور، **عقلية الحداثة العربية**، ١٧ – ١٨)

[٢] – أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، ص ١٠٦

[٣] – المرجع نفسه، ص ١٠٨

[٤] – المرجع نفسه، ص ١٣٧

هذا هو الخطأ الذي وقعت فيه نازك الملائكة عندما وضعت كتابها "قضايا الشعر المعاصر"؛ فهي لم تفهم، على ما يبدو، موقف مجلّة "شعر" وروّادها الذين رفضوا كلّ القواعد المسبقة التي تأسر الذات، وتخضعها لسلطتها.[١]

وتعني الحداثة أيضا الحرّيّة. فالذات التي تفعل في الوجود تحتاج، من أجل تأسيس كينونتها، إلى الحرّيّة أوّلًا، لأنّها تفترض الوجود خاليًا من مفهوم الحدّ؛ فالحَدّ يعني السلطة، ويعني، بذلك، الناقص والمحدود. وأن يكون للوجود حدّ يحاصر الذات يعني أن يخترق العدمُ حدودَ الوجود، ويمثّل باستمرار أمام الذات، ليضعفها، ويسلبها قوّة فعلها ومَنَعَتها، عن طريق وضع الموانع والمحظورات أمامها. فالحرّيّة شرط أوّل للفعل، وحركة الحداثة حركة تتمسّك بالحرّيّة، إلى حدّ أوصل بعضهم إلى تدمير كلّ أنواع السلطات، حتى الله كسلطة، من أجل تأكيد الذات[٢]، إذ كان الله، كمفهوم، صورة للمنع والحظر والتهديد،[٣] كما كانت الحال مع مالارميه، ولوتريامون

---

١ – يقول أدونيس بالمقابل موضحًا: "الوهم الرابع هو وهم التشكل النثري. ويرى أصحابه أن مجرد الكتابة بالنثر من حيث إنها تختلف مع الكتابة الوزنية القديمة، وتأتلف وتتماثل مع الكتابة النثرية في الغرب، دخول في الحداثة. ويبالغ بعضهم فيرى أن مجرد الكتابة بالوزن تقليد وقِدَم، ومجرد الكتابة بالنثر تجديد وحداثة. وهذا القول هو الوجه المقابل للقول التقليدي إن الوزن هو، وحده، الشعر، والنثر، أيًّا كان، نقيض للشعر. إن هؤلاء لا يؤكدون على جسد الشعر، وإنّما يؤكدون على لباسه الخارجي: لا يُعنَون بمادة الشعر، بل بشكله الوزني أو النثري." (أدونيس، **الشعرية العربية**، بيروت: دار الآداب، ط١، ١٩٨٥، ص ٩٤)

٢ – يقول أدونيس: "والشعر طموح إلى أن يجعل الإنسان كالطبيعة أو كالحياة، أعلى من المقاييس جميعًا وفيما وراءها." (أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، ص ١٣٧)

٣ – يقول مناف منصور في كلامه على مهيار الدمشقي لأدونيس: "الوثنية الجديدة هي، في منظوره، ضد هذه السماء التي أورثت الظلم والعبودية، فإذا الإله، عنده، رديف "الطغاة"... الوثنية الجديدة هي ضد هذا

Lautréamont، وماركس، وهيديغر Hideger، وسارتر Sartre، وكامو، وفرويد، وغيرهم... ومجلّة "شعر" نفسها، وغيرها من المجلّات، تحدّت القيم الأخلاقيّة والاجتماعيّة والفنّيّة السائدة، فخرقتها، بحثًا عن الحرّيّة؛ وسخر بعضهم ممّا اعتبره الناس مقدَّسًا لا يُمَسّ، كأنسي الحاج في كتابه "لن".[١] ونجد هذا بكثرة في نصوص أدونيس، ولا سيّما في "أغاني مهيار الدمشقيّ"، حيث يعترف بأنّه يعرف "الأرض بالأرض والسماء بنور الأرض"،[٢] وبأنّه يطمح إلى عناق يكون فيه هو "والله وأنقاض النهار"؛[٣] لذلك يقول:

"– مَنْ أنْتَ، مَنْ تَخْتارُ يا مِهْيارْ؟
أَنِّي اتَّجَهْتَ، اللهَ أَمْ هاوِيَةَ الشَّيْطانْ
هاوِيَةً تَذْهَبُ أَوْ هاوِيَةً تَجيءْ
والعالَمُ اخْتِيارْ.
– لا اللهَ أَخْتارُ ولا الشَّيْطانْ
كِلاهُما جِدارْ
كِلاهُما يُغْلِقُ لي عَيْنَيَّ".[٤]

الإله الذي نظّم العقاب"... و"الذي دسّ الإثم في الإنسان ليبرّر ممارساته للعقاب." (مناف منصور، **عقلية الحداثة العربية**، ص ١٦٦ – ١٦٧)

[١] – يعكس هذا "النزوع إلى تدمير الفواصل المقدّسة بين كيانات النظام الاجتماعيّ والسياسيّ والثقافيّ السائد، والحدود القاطعة بين الداخل والخارج، بين الله والإنسان." (المرجع نفسه، ص ١٦٢) وقد نشرت مجلّة "شعر" عددًا من قصائد "لن"، قبل صدور المجموعة.

[٢] – أدونيس، **الآثار الكاملة**، ١٥١/٢ (قصيدة: "أقاليم الليل والنهار")

[٣] – المصدر نفسه، ٤١٣/١ (قصيدة: "اعتراف")

[٤] – المصدر نفسه، ٣٦٧/١ (قصيدة: "حوار")

ولذلك يعلن أنّه يبحث عن إله جديد، هو إله المصالحة بين الأرض والسماء:

"نَمْضِي ولا نُصْغِي لِذاكَ الإلَهْ
تُقْنا إلى رَبٍّ جَديدٍ سِواهْ".[١]

ونجد سواه يبحث عن إله المصالحة هذا، كصلاح عبد الصبور، حين يقول:

"يا أيُّها الإلَهْ
كَمْ أَنْتَ قاسٍ موحِشٌ يا أيُّها الإلَهْ"...[٢]

ومع أنّ بعضهم وصل به الأمر، في اختراق جدار اللغة وتركيبة القصيدة، إلى حدّ المبالغة فيما بعد، فإنّ هذا لا يعني أنّ تجربة روّاد "شعر" والحداثة الفنيّة قد فشلت، بل على العكس، فإنّها قد نجحت نجاحًا كبيرًا في إطلاق أعمال فنيّة مهمّة، شعرًا ونثرًا، لها مكانتها في التراث العربيّ الجديد، وهي أكثر من أن أحصيها.

٤ – خاتمة: وبعد، فإن النتاج الحديث قد تمكّن، منذ "شعر"، من أن يفتح ثغرة في العقل العربيّ، تسلّل منها إليه ليغيّره. ومع أنّ التنظير للحداثة نفسها كان قاصرًا نسبيًّا، فإنّ هذا لم يمنع الحركة من أن تنمو وتزدهر، لتصير منتشرة في كلّ مكان، بعد أن زعزعت ثبات الماضي، وجموده، ورتوبه.

---

١ – المصدر نفسه، ٥٠٠/١ (قصيدة: "نوح الجديد")

٢ – صلاح عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، ٣١/١ (قصيدة: "الناس في بلادي")

القسم الثاني:

مقاربات من نص الحداثة الشعري (شعراء ونماذج)

مدخل إلى القسم الثاني

بعد أن عرضنا لحركة الحداثة ونشوئها، ننتقل في هذا القسم إلى عرض نماذج من هذه الحركة، من خلال أعمال بعض الشعراء ومواقفهم، من الروّاد ومن سواهم، لنوضّح بعض ما فرزته الحركة الشعريّة المذكورة: بعض المواقف وبعض الأعمال الشعريّة، متوقّفين عند يوسف الخال، وخليل حاوي، ومحمد بنيس، وغسّان مطر، وأدونيس، ومحمود درويش.

الفصل الأول

يوسف الخال: بين الحداثة النظريّة والحداثة التطبيقيّة

١ – تمهيد/ مجلّة شعر: كان ظهور مجلّة "شعر" حدثًا مهمًّا في حينه، كما سبق أن بيّننا، لأنّها حقّقت أمرين على جانب كبير من الأهميّة:

١ – الأوّل أنّها لمّت عددًا من العقول الفنيّة والنقديّة في اتّجاه تغييريّ، على الرغم من تعدّد الانتماءات فيها. ومعنى هذا أنّ التغيير الذي دعت إليه المجلّة يمتدّ إلى كلّ الاتجاهات، ويلتقي عليه أغلب المجدّدين.

٢ – الثاني أنّها لم تكتفِ بالتنظير لمفاهيم جديدة، بل عملت على تحقيق أفكارها في النماذج الشعريّة التي قدّمتها، وفي النماذج الأجنبيّة التي نقلتها إلى العربيّة.

معنى هذا كلّه أن عقلًا عربيًا جديدًا قد بدأ يتشكّل، وأنّ بنية معرفيّة ليست كالسابق راحت تطفو على السطح، لتؤسّس مفهومًا جديدًا للكينونة.

لكنّ ثمة مشكلةً رئيسة، بنظري، واجهت مجلّة "شعر"، تجلّت في أنّها، حين كسرت الأنموذج النهائيّ الذي وصلَنا للقصيدة العربيّة، ودعت إلى الانفتاح على النماذج المتعدّدة، بل دعت إلى أن يكون الشكل لا يهدأ ولا ينتهي تشكله، ووصلت إلى مفهوم القصيدة الخالية من الوزن (قصيدة النثر)، لم تضع أسسًا صلبة لهذا الشكل الشعريّ، كما أسلفنا، كما أنّ لغة هذه النصّوص لا شيء فيها مميّزًا، ولا تختلف كثيرًا عن لغة النصّوص النثريّة.

٢ – يوسف الخال ونظريّة الحداثة: كان يوسف الخال مطّلعًا على الثقافة الإنكليزيّة، ومتأثّرًا إلى حدّ كبير بالشاعرين عزرا باوند Ezra Pound وت. س. إليوت، بل إنّه كان يعتبر نفسه تلميذًا لهذا الثاني. من هنا جاء رفضه للتقليد، ومحاولته لإرساء نظريّة جديدة خارج إطار القديم، تنطلق منه لتتجاوزه، وتؤسّس لرؤية شعريّة جديدة في العالم العربيّ. ويبدو أنّه كان متأثّرًا به كذلك في دعوته إلى اعتماد المحكية لغة للكتابة، لنتكلّم ونكتب باللغة نفسها.

وقد أعلن الخال، في مجلّة "شعر"، عن المبادئ الأساسيّة التي يعتبرها قوام القصيدة المعاصرة والحداثة، وحدّدها بما يأتي:

١ – "التعبير عن التجربة الحياتيّة على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه." وبالتالي أن ينقل الشاعر تجربة عصره، لا أن يستلهم موضوعات مستنفدة وقديمة، من خارج عصره، فلا يجترّ، ولا يقلّد.

٢ – "إستخدام الصورة الحيّة... حيث استخدم الشاعر القديم المحسّنات البيانيّة... والتجريد اللفظيّ والتعبير المباشر". ومعنى هذا أنّ التعبير يجب أن يكون بالصورة، والصورة قد لا تكون من المحسّنات البيانيّة ضرورةً، ما يغيّر مفهوم هذه المحسنات، فبعد أن كانت مع القدماء إطارًا للزخرف، أو للتوضيح، صارت مع الخال (وبالتالي مع الشعر الحديث) حاجة وضرورة، لا للتزيين، بل للتعبير ونقل التجربة بعمق.

٣ – "إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويّتها بتعابير ومفردات جديدة، مستمدّة من صميم التجربة وتراث الشعب". وهو يقصد بهذا التجديد اللغويّ. ولعلّ هذه النقطة هي الأبرز في الشعر عمومًا، وفي الشعر الحديث خصوصًا، كما يؤكّد أدونيس في غير كتاب ومقال له. وقد ذهب يوسف الخال، فيما بعد، إلى أبعد من هذا، كما سنرى بعد قليل، فدعا إلى استعمال اللغة التي نتحدّث ونفكّر بها بدلَ اللغة التي نكتب ولا نستعمل في الكلام، أي إلى استعمال اللغة العاميّة.

٤ – "تطوير الإيقاع الشعريّ العربيّ وصقله في ضوء المضامين الجديدة للفكرة والحياة المعاصرة". وهذا يعني أنّ الأشكال الشعريّة القديمة لم تعد صالحة للتعبير عن التجربة الشعريّة الجديدة، لأنّها أشكال مُسْبَقَة، تُخلَع على القصيدة من خارجها، ويُفتَرَض أن تكون هذه الأشكال مستوحاة من النصّ نفسه، ومتغيّرة بتغيّر كلّ نصّ من النصّوص. ولعلّ هذه النقطة من أهم النقاط التي قامت عليها النظريّة الشعريّة الجديدة، لأنّها تدعو إلى اللحمة التامّة بين الشكل والمضمون، هذه اللحمة التي اعتُبرت غائبة عن الشعر القديم، أخذًا بقول الجاحظ المشهور في كتاب الحيوان: "المعاني مطروحة في الطريق..." فالفضل، عنده، للصناعة؛ ومفهوم الصناعة نفسه يعتبر الشكل مفصولًا عن المعنى، لأنّه يركّز على الشكل، وهو، في الشعر التقليديّ، مسبَق.

٥ – "الاعتماد، في بناء القصيدة، على وحدة التجربة والجوّ العاطفيّ العامّ، لا على التتابع المنطقيّ والتسلسل العقليّ". ومعنى هذا أنّ العقل ليس هو الذي تُبنى عليه القصيدة، بل الإحساس، لأنّ الشعر ليس عقلًا، وهذا ما يميّزه عن النثر، وبالتالي فهو تجربة شعوريّة. وقد خلط القدماء بين ما هو "نَظْم"، أي تركيب عقليّ في إطار موسيقيّ، وما هو "شعر"، أي ما يتوجّه من القلب إلى القلب، من غير إهمال للموسيقى التي تفعّل العاطفة، أو للصورة التي ترقى بالشعور إلى ما فوق العقل. بهذا أسقطوا المقولة العربيّة التقليديّة في تعريف الشعر، والتي ترى أنّه "كلام موزون مقفّى"، ليس إلّا، كما نقل ابن خلدون في مقدمته.

٦ – "الإنسان... هو الموضوع الأوّل والأجدر. كلّ تجربة لا يتوسّطها الإنسان هي تجربة سخيفة، مُصطَنَعة، لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم". معنى هذا أنّ التجربة يجب أن تكون معاصرة، وترتبط بالذات الإنسانيّة، لا أن تنقل موضوعات وصفيّة مصطَنَعَة، من خارج الذات، ولا علاقة لها بالعصر أو بهموم الإنسان. لهذا السبب لم يعد لشعر المناسبات مكان هنا.

٧ – "وعي التراث الروحيّ والعقليّ العربيّ، وفهمه على حقيقته، وإعلان هذه الحقيقة، وتقييمها، كما ترى، بصدق وتجرّد، ومن دون خوف أو مسايرة أو نفاق". ولعلّ هذه النقطة توضح أنّ الحداثة التي دعا الخال إليها في مجلّة "شعر" ليست منفصلة عن

التراث، بل تنطلق منه، ولكنّها لا تقف عند حدوده، بل تتجاوزه إلى الحاضر بكامل حركته وضجيجه؛ فالتراث ليس شيئًا جامدًا، بل يجب أن يكون وحيًا لما يأتي بعده ليكمّله، يعني أنّه متحرّك.

٨ – "الغوص في أعماق التراث الروحيّ والعقليّ والإنسانيّ الفاعل في تاريخنا وتراثنا، وفهمه والتفاعل معه". وقد أكّد أدونيس أنّ الحداثة، في هذا المجال، كامنة في الأعمال التي مثّلت قفزات نوعيّة للشعر في عصرها، فمثّلت بؤرًا مضيئة ومُلهِمة فيه، وعلينا أن نتفاعل معها، لنستحدث بؤرنا المشرقة في هذا العصر. بهذا المعنى لا تكون الحداثة منفصلة عن التراث، بل تنطلق منه لتتجاوزه، بنظر يوسف الخال، وأدونيس أيضًا.

٩ – "الإفادة من التجارب الشعريّة التي حقّقها أدباء العالم، منذ هوميروس حتّى اليوم. فعلى الشاعر الحديث ألّا يقع في خطر الانكماشيّة والتقوقع". وهذا دليل على عالميّة الحداثة التي دعا إليها الخال ومجلّته "شعر". واللافت أنّ المجلّة، في معظم أعدادها، عرضت ترجمات من الشعر العالميّ، لتعبّر بهذا عن الانفتاح الواسع، من غير أن تكتفي بما عرضته من قصائد مشرقة من التراث العربيّ.

١٠ – "الامتزاج بروح الشعر، لا بالطبيعة"[١]؛ ومعنى هذا أنّ الحداثة لا تتوقّف عند الروح الرومنطيقيّة المسطّحة التي توقّف عندها

---

١ – يوسف الخال، **دور رائد مزدوج للبنان في الشعر**، مجلّة الفصول اللبنانية، عدد ١، شتاء ١٩٨٠، ص ١٤٣. وقارن: لا مؤلّف، **قضايا وأخبار**، مجلّة شعر، عدد ٢، ص ٩٨-٩٩

بعضهم، بل تتجاوزها إلى ما هو أشمل وأبعد، لأنّ الشعر أكبر من الطبيعة، وإن استوحى منها.[١]

ويمكننا أن نوجز هذه النقاط العشر بثلاث نقاط رئيسة:

١ – تغيير شكل التعبير الفنيّ. فالشكل العموديّ القديم لم يعد يستوعب التجربة الجديدة المعقّدة، المتكاثرة الأشكال.

٢ – تغيير موضوع القصيدة، لأنّ موضوعات المناسبات والرومنسيّات الصغيرة لم تعد مقبولة في واقع متحوّل أعمق منها بكثير. وهذا دليل نضوج على الصعيد الحضاريّ.

٣ – تغيير لغة القصيدة. فالتجربة الجديدة تحتاج إلى لغة جديدة، تلائم عمل الشعر الذي بات خلقَ رؤيا جديدةٍ للعالم.

هذه هي النظريّة التي عمل الخال على ترويجها في "شعر"، والتي بدأ بتطبيقها منذ ديوانه "البئر المهجورة"، فقد قال في مستهلّ ديوانه "هيروديا": "قد تكون هيروديا آخر ما سأُنتجه من أدب في هذا الأسلوب الشعريّ العتيق؛ فمن العبث الاستمرار في استعمال أساليب شعريّة لا تصحّ بعد الآن للتعبير الكامل الطليق عن خوالج النفس. ولا أعني القوافي والأوزان فحسب، بل اللغة ذاتها أيضًا. فأزمة الحياة العربيّة إجمالًا هي أزمة لغة، كما هي أزمة

---

١ – في هذا الصدد يقول يوسف الخال في إحدى المقابلات: "في مراحلي الشعريّة الأخيرة كنت ضد الرومانسيّة، فقد أُتخمنا رومانسيّة في الشعر العربيّ. وهذه النزعة أيضًا سيطرت على أوروبا منذ مئتي سنة الى أن قامت عليها ردّة فعل عكسيّة. نحن أيضًا في حركة الشعر الحديث، وعبر مجلّة"شعر"، حاولنا في السنوات الأخيرة أن نواجه هذا المد الرومانسيّ." (ميشال معيكي، مقال: **حوارات غير منشورة مع مؤسس مجلّة شعر يوسف الخال**، جريدة الحياة، ٢٢/ ٤/ ٢٠٠٧، عدد ١٦٠٨٨، ص ١٦)

عقل. ومهما طال الوقوف في وجه الحياة فلا بدّ من الانصياع آجلًا أم عاجلًا إلى نواميسها. وإلى أن يتمّ ذلك يظلّ الأدب العربيّ المعاصر أدبًا قديمًا، مصطنَعًا، محدودًا، لا يتجاوب مع نفس القارئ، ولا يعبّر تعبيرًا صادقًا عن حياته."[١] وما جاء هنا يكاد يختصر مضمون النقاط العشر التي عرضنا قبل قليل.

نقول: ابتداءً من ديوان "البئر المهجورة" الذي صدر عام ١٩٥٨ بدأ يوسف الخال بتطبيق نظريّته. فكيف جاء تطبيق هذه النظريّة؟

٣ – تطبيق النظريّة: لم يمهّد الخال لديوانه الأوّل المكتوب بالطريقة الجديدة بأيّة كلمة، بل جاءت قصيدته الأولى مهداة إلى "عزرا باوند"، وعنوانها: "إلى عزرا باوند"، يستغفره فيها عن إهمالهم في تطوير الشعر، ويعده بأن يجدّده:

"لك الوعدُ، إنّا
سَنَبْني بدَمع الجبينْ
عوالم للشعرِ، من عَبْقَرٍ
مفاتيحُهُنَّ..."[٢]

ويقرنه بالمسيح، فإذا مات في شعر الغرب، فهو ينبعث في الشعر العربيّ:

"جراحُكَ للأوّلينْ
عزاءٌ ودربُ خلاصٍ لنا.

---

١ – يوسف الخال، **الأعمال الشعرية الكاملة**، بيروت: دار العودة، ط٢، ١٩٧٩، ص ١١٩

٢ – المصدر نفسه، ص ١٩٧

إذا صلبوكَ هناكَ: اليهودُ
فإنّكَ تُبعَثُ حيًّا هُنا."[١]

وقد حاول الخال، بحقّ، أن يسير في عمليّة التجديد، فكتب قصائده بهذه الروح، وكسر القافية والرويّ التقليديّين، وهجر الأبيات التقليديّة، وأكثر أحيانًا من التدوير، كما هي الحال، مثلًا، في قصيدة "البئر المهجورة"، أو في قصيدة "الجذور"، أو في "Medmento Mori"، أو سواها. وأكثر قصائد هذا الديوان ينتشر فيها التدوير. والتدوير يعني أنّ الأسطر تستمرّ محتوية على عدد غير محدّد من التفاعيل، وتمتدّ على عدد من الأسطر، وبهذا تسقط القافية والرويّ، ليظهرا من آن إلى آن، ويُحدِثا صدًى موسيقيًّا بعيدًا، ولكنّه يربط المقطع به.

وفي ديوان "قصائد في الأربعين" الذي صدر عام ١٩٦٠ بدأ يستعمل إيقاعًا جديدًا، شبيهًا بإيقاع الخبب، يتألّف من تواتر أسباب خفيفة (/ْ) وفواصل صغرى (///ْ) (وهذا شكل إيقاعيّ منتشر كثيرًا في القصائد الحديثة، وليس الخال مَن اخترعه)، كما هي الحال، مثلًا، في قصائد "أعمى"، و"قالت يكفي"، و"حوار مع الشيطان". وكتب القصيدة الخالية من الوزن (مثلًا، قصيدة "صلاة في الهيكل" وقصيدة "العشاء الأخير"، وسواهما). ولم نعد نجد قصيدة واحدة في دواوينه الثلاثة الأخيرة تحتوي على قصيدة تقليديّة؛ لكنّنا لا نجد، في ديوانه الأخير الصادر بالفصحى "قصائد

---

١ – المصدر نفسه، ص ١٩٧ – ١٩٨

لاحقة"، أيّة قصيدة بلا وزن، وهذا أمر لافت، فهل تراجع عن نظريّة القصيدة الخالية منه، أو لم ترق ذوقَه؟

وقد أوضح الخال موقفه من الحداثة، وقال: " ومهما قيل في الحداثة يظلّ القول الأهمّ فيها أنّها، في كلّ شيء، لا في الشعر وحده، موقف كيانيّ من الحياة في المرحلة التي نجتازها. فهي ليست أشكالًا يقتبسها الإنسان، أو زيًّا يتزيّا به، لأنّ المهمّ هو ما وراء الأشكال والأزياء. هذا الماوراء هو ما نسمّيه بالعقليّة، فإمّا أن تكونَ ذا عقليّة حديثة أو لا تكون، بمعنى أن تأخذ بالجوهر لا بالمظهر... والخلاصة أنّ الحداثة في الشعر لا تعتبر مذهبًا كغيره من المذاهب، بل هي حركة إبداع تماشي الحياة في تغيُّرها الدائم، ولا تكون وقفًا على زمن دون آخر. فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها فتتبدّل نظرتنا إلى الأشياء، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك، بطرائق خارجة عن السلفيّ والمألوف. فالمضامين والأشكال تمشي جنبًا إلى جنب، لا في الشعر وحده، بل في مختلف حقول النشاط الإنسانيّ أيضًا."[١]

بعد أن أصدر الخال العدد الخامس والأربعين من مجلّة "شعر" أوقف صدور هذه المجلّة؛ وكان السبب أنّه اصطدم بجدار اللغة، كما ذكر في عدد سابق على العدد الأخير، فإمّا أن يتمكّن من اجتيازه، وإما أن يسقط أمامه. ويبدو أنّ المجلّة، بنظره، لم يعد لها نفع أو فاعليّة مهمة، لأنّها لم تتمكّن من اختراق هذا الجدار. لهذا نجده يهجر الكتابة باللغة الفصيحة ليكتب بالعاميّة، بعد ان أوقف صدور المجلّة. وهو في هذه المسألة يعكس

[١] – يوسف الخال، **الحداثة في الشعر**، ص ١٦-١٧

تأثرًا كبيرًا ببعض الشعراء الإنكليز الذين قرأ لهم، وتعرّف إلى بعضهم،[١] ولا سيّما ت. س. إليوت، لأنّ هذا الأخير كان يُعجب من شعب لا يكتب بلغة يفكّر بها. لذلك يمكننا أن نقول إنّ مشروعه يرتبط ارتباطًا كبيرًا باللغة. ولا ننسَ أنّه ركّز دائمًا على تغيير لغة القصيدة؛ فهو يريد أن نكتب بلغة عصريّة نفكر بها أيضًا؛ ويبدو أنّ هذه اللغة العصريّة التي كان الخال يفكر فيها هي اللغة العاميّة. في هذا يقول الخال نفسه: "في العام ١٩٤٨، زرت الولايات المتحدّة، وبقيت هناك فترة، وكانت لي لقاءات كثيرة مع شعراء أميركا المحدثين. اتّصلت بروبرت لويل، وعزرا باوند، وبقينا على تواصل بعد عودتي الى لبنان. هذه اللقاءات مع أدباء أميركا أظهرت لي مدى حاجتنا العميقة والملحّة الى تجديد شعرنا العربيّ، وتأكّدت بأنّنا متأخّرون مئة عام على الأقل عن الشعر الأميركيّ."[٢] وهذا التأخّر يرتبط كثيرًا باللغة المستَعمَلة في الشعر.

على كلّ حال، فإنّ الشاعر الحديث، في منظور يوسف الخال، هو الشخص الإنسانيّ، والمعاصر، والرافض، والمتحرّر.[٣] وقد مثّلت مجلّة "شعر" التي أسّسها دورًا كبيرًا في ترسيخ الحداثة الشعريّة، كما ذكرنا، وفي احتضان

---

١ – تقول خالدة السعيد: إنّ الخال كان مهتمًا بالشعر الجديد وبوارقه بعد أن تعرّف إلى الشعر الإنكليزيّ الجديد في الولايات المتّحدة وإنكلترا. (خالدة السعيد، **يوتوبيا المدينة المثقفة**، بيروت: دار الساقي، ط١، ٢٠١٢، ص ٩٦

٢ – ميشال معيكي، مقال: **حوارات غير منشورة مع مؤسِّس مجلّة شعر يوسف الخال**، ص ١٦

٣ – سلمان زين الدين، مقال: **الحداثة الشعريّة بين النظريّة والتطبيق (يوسف الخال أنموذجًا)**، موقع: مجلّة نزوى، ١١ كتوبر، ٢٠١٢

المحاولات التطبيقيّة الفتيّة لهذه الحركة،[١] ونجح الخال فيها في استقطاب الأقلام المجدِّدة الشابّة في العالم العربيّ، وشكّلت نواةً للروّاد الذين غيّروا في مفهوم الشعر وكتابته.

وإذا نظرنا إلى نتاج الخال نفسه، وجدناه يحاول أن يتناغم مع نظريّته؛ ولكنّ المسألة هي في كون النصّ الشعريّ الذي صدر عن هذا الشاعر بعيدًا عن التميّز الذي عرفناه في نظريّته، بمعنى أنّ نصوصه الشعريّة، ما قبل العاميّة، تبقى في مستوى بعض الرواد غير المميّزين، بل أحيانًا دونها، على الرغم من أثر إليوت اللافت فيها، وخصوصًا من الناحية الدينيّة. فالخال كان يلتقي مع إليوت في موقفه من الحضارة والدين، لأنّه يرى أنّ الابتعاد عن الله في الحضارة المعاصرة يُسهم في موت الإنسان، وهذا ما أراد أن يقوله في "البئر المهجورة" التي تشبه، في نسغها وموضوعها، قصيدة "الأرض الخراب" لإليوت، مع تفاوت كبير في فنّيّة التعبير بين الشاعرين.

ولعلّ المشكلة الكبرى التي واجهت الخال، كما واجهت باقي الرواد، هو القصيدة الخالية من الوزن، لأنّ تعريفها ظلّ غامضًا ومائعًا، كما أسلفنا، ولم نفهم تمامًا الفرق بينها وبين النثر الشعريّ. فالخال كتب هذه القصيدة، ولكنّ الصورة وحدها لا تكفي لجعل النصّ شعريًّا، ولا الموضوع يكفي.

وعلى الرغم من محاولات الخال التخلّص من نير المعجم اللغويّ القديم في كتاباته، ومحاولة تقريب لغته الشعريّة من اللغة العاميّة، واستعمال اللغة

---

١ – الموضع نفسه.

البسيطة، إلّا أنّها ظلّت دون مستوى كتاباته بالشكل التقليديّ، حيث نجد أناقة في التعبير، وميلًا قليلًا إلى الزخرف.

وأنا أرى أنّ الخال كان يحاول إخراج الشعر من نير التسلّط الدينيّ؛ فهو مسيحيّ بروتستانتيّ، ويعتبر أنّ اللغة العربيّة ليست لغة الإسلام وحده، بل هي لغة حضارة بعينها، ويرى أنّ دورَ لبنان هو المحافظة على قيم معيَّنة. يقول: "واقع الحال أنّ لبنان هو جزء من المنطقة العربيّة، لا ينفصل عنها أبدًا. نحن جزء من هذه المنطقة، عندنا كلّ التراث والثقافة العربيّة، وأنا أفتخر بهذا التراث، لأنّه من زمنِ ٱمرئ القيس إلى اليوم، ثمّة حضور عربيّ مؤثّر وفاعل. لكنّ لبّ الموضوع في نظري أنّ لبنان وُجِدَ ليحافظ على قيم معيّنة، لا يمكن أن تنبثق إلّا عن المسيحيّة، من دون أيّ تقليل من قِيَم الديانات الأخرى... إنّ ثّمة مسيحيّين عربًا، عندهم نهج في الحياة يختلف عن سواهم، ولهم الحق أن يكون لهم مجتمع يعبّرون من خلاله عن وجودهم، بحرّيّة كاملة وبمحبة مطلقة، وتعايش وتعاون مع الجميع."[١] وهو يرى أنّ الحضارة يصنعها المؤمنون، يقول: "وحدهم المؤمنون بالله يستطيعون اجتراح حضارة! لكلّ حضارة ولكلّ ثقافة إله!"[٢]

يصرّح الخال بقناعته بضرورة تغيير اللغة لتصير عاميّة، وأن نكتب باللغة التي نتكلّم ونفكّر بها. يقول: "في تاريخ كلّ لغات العالم، يكتب الإنسان كما يحكي. أنا أريد أن أكتب كما أحكي. وبعد ذلك مَنْ يفهمني

---

١ – ميشال معيكي، مقال: **حوارات غير منشورة مع مؤسس مجلّة شعر يوسف الخال**، ص ١٦

٢ – الموضع نفسه.

فَلْيَفْهَمْ! العدد ليس مهمًّا! هكذا فعل دانتي مثلًا، وبعد ذلك صارت لغةَ إيطاليا، لأنّه كتَبَ رائعةً، والأمثلة كثيرة في غير بلد."[١] من هنا نقول إنّ مشروع الخال الحداثويّ، كان يشمل النصّ وشكلَه ولغته، فهو يريد قصيدة جديدة بمظهر ولغة جديدين.

وبعد أن توقفت مجلّة "شعر" عن الصدور، في مطلع ١٩٧١، ظلّ الخال يأمل في إصدارها، ولكن باللغة التي يطمح إليها. يقول: "ولا أظن شِراع هذه المجلّة الرائدة سينشر إلّا على يد جيل شعريّ طالع يرفع علم الدعوة الى الكتابة باللغة العربيّة الحديثة، وهي اللغة التي يتكلّمها الكاتب، أيًّا كان، لا التي يكتبها فحسب."[٢]

٤ – نتيجة عامّة: بعد هذه الجولة في شعر يوسف الخال ونظريّته في الحداثة، يمكننا أن نقول إنّ هذا الشاعر قد أحدث بنظريّته خلخلة عظيمة في جسد الشعر العربيّ، مَثّلت انعطافةً مهمّة في فهمه والنظرة إليه، وأثّرت في جيل كامل من مختلف الدول العربيّة. ومع مجلّة "شعر" تغلغلت الحداثة إلى كلّ بيت عربيّ، على الرغم من عنف الاعتراضات التي واجهتها مع الأنظمة التي كانت ترفض التجديد المذكور. وقد استمرّ في نشر نظريّته في

---

١ – الموضع نفسه.

٢ – يوسف الخال، مقال: **خلاصة سيرة حياة**، موقع: one fine art – http://onefineart.com/en/artists/yusuf_al_khal/cv_poetry_arabic.shtml . وهنا ألفت القارئ إلى أنّني التقيت يوسف الخال في بيته بغزير، قبيل وفاته، مع الصحفي الشاعر جوزف عيساوي، وصارَحَنا برغبته في إعادة إصدار مجلّة "شعر"، وسَأَلَنا أن نؤمّن فريقَ عمل ليعهد إلينا بإصدار المجلّة، ولكنّ المنيّة وافته قبل أن نتمكن من تحضير فريق العمل المطلوب. ومع هذا فإنّ يوسف الخال لم يذكر لحظة أمامنا أنّه يريد إصدارها باللغة المحكيّة، ولا ألمح البتّة إلى هذا.

المجلّة حتى العدد الأخير منها. ويبدو أن محطّته الأخيرة في هذه النظريّة كانت تغيير اللغة نفسها، لأنّه يعتبر الفصحى لغةً بدأ العصر يبتعد عنها، ولم تعد مناسبة لنعبّر بها.

غير أنّنا، إذا عدنا إلى نتاج هذا الشاعر، وجدنا نظريّته أهمَّ من كتاباته الشعريّة، فنظريّته أحدثت خضّة كبيرة في الفكر الشعريّ العربيّ، في حين أنّ نصوصه الشعريّة لم يكن لها الوقع نفسه، ولا كانت لها الأهميّة نفسها بين المثقّفين، بل نجدهم كثيرًا ما يتوقّفون عند النظريّة دون النصّوص. وقد يكون السبب أنّ هذا الشاعر لم يتمكّن من إحداث الطفرة التي طلبها في شعره هو، ولا استطاع، في محاولاته الشعريّة التغييريّة، أن يرقى إلى مستوى نظريّته. ولكنّنا لا نستطيع أن نُنكر عليه جرأته اللافتة، ومحاولته الفريدة من نوعها في وقتها من أجل تغيير العقل العربيّ، وترسيخ المواجهة مع القديم، لتثبيت الإنسان في عصره، وإخراجه من سجن الماضي الذي رسخ في زنزاناته عصورًا طويلة.

الفصل الثاني:
الخطاب الرؤيويّ في الشعر الحديث
(أنموذج خليل حاوي)

١ – مقدّمة: ركّزت الحداثة العربيّة على تغيُّر الشعر ووظيفته. وكانت الفكرة السائدة أنّ الشعر عمليّة تأليف بين معنًى لطيف وشكل جميل، أي على أنّ الشعر كلمة جميلة، وصناعة، في إطار الوزن والقافية.

وقد رأت الحداثة العربيّة أنّ الشعر، بطبيعته، وثبة خارج المألوف، وحال من حالات الرؤيا، يعيد خلق العالم مجدّدًا، وتتولّد أشكاله وإيقاعاته بلا توقّف وبلا نهاية. وقد يكون بعضهم قصد بهذا أن تكون لغة الشعر شبيهة بلغة الرؤى، غيرَ أنّ بعض الشعراء كان من الرائين، بمعنى أنّه استبق بعض الأحداث في قصيدة أو أكثر. لهذا السبب، نتوقّف هنا عند مسألة الرؤيا.

٢ – الرؤيا وتحديدها: يقول لسان العرب: "الرؤية النظرُ بالعين والقلب."[١] في حين يفسّر الرؤيا بأنّها "ما رأيته في منامك."[٢] وقال ابن بري: "وقد جاء

---

١ – ابن منظور، **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، لا تاريخ، ١٤/ ٢٩١ (مادة: رأى) ابن منظور، **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، لا تاريخ، ١٤/ ٢٩١ (مادة: رأى)

٢ – المصدر نفسه، ١٤/ ٢٩٧. وقارن: الفيروزابادي، **القاموس المحيط**، بيروت: دار الجيل، (عن طبعة الحلبي)، لا تاريخ، ٤/ ٣٣٣ (مادة: رأى)

الرؤيا في اليقظة."[١] ومن هذا القبيل ما ورد في القرآن الكريم: ﴿وما جعلنا الرؤيا التي أريناكَ إلا فتنةً للناس.﴾[٢]

على أنّ أكثر الصوفيّة يستعملون مصطلح "الرؤية" (بالتاء) ويقصدون به "الرؤيا" (بالألف). وهذا واضح من تحديد مصطلح "الرؤية" عندهم، حيث جاء: "قال بعضهم إنّ الله يُرى بالأبصار في الآخرة، وإنّه يراه المؤمنون به دونَ الكافرين، لأنّ ذلك كرامة من الله تعالى. وجوّز البعض الرؤية بالعقل وأوجبوها بالسمع. وقيل: لا يُرى في الدنيا بالأبصار ولا بالقلوب إلّا من جهة الإيقان. واختلفوا في رؤية النبيّ صلى الله عليه وسلّم لربّه ليلة المَسرى، فقيل: لم يرَه ببصره... وقال بعضهم: رآه، وإنّه خُصَّ من بين الخلائق بالرؤية... وقيل: رآه بقلبه ولم يرَه ببصره. وزعم بعضهم أنّ الرؤية ممكنة في الدنيا..."[٣]

وإذا عدنا إلى نصوص الصوفيّة نفسها وجدنا أنّ مفهوم الرؤية يختلف عن مفهوم الرؤيا، بمعنى أنّ الرؤيا تكون، عند الصوفيّ، كشفًا، أي تجاوزًا للرؤية في الزمان والمكان. تقول عائشة زوجة النبيّ: "أوّل ما بُدِئ به رسول الله صلى الله عليه وسلّم من الوحي الرؤيا الصادقة، فكان لا يرى رؤيا إلّا خرجت مثل فلق الصبح."[٤] والرؤيا ههنا، كما نفهم من كلام عائشة، استباق للحدث الذي سيكون في الزمان والمكان.

---

١ – ابن منظور، **لسان العرب**، ١٤/ ٢٩٧ (مادة: رأى)

٢ – الإسراء/ ٦٠

٣ – عبد المنعم الحفني، **معجم مصطلحات الصوفية**، بيروت: دار المسيرة، ط١، ١٩٨٠، ص ١١٦

٤ – محيي الدين بن عربي، **فصوص الحكم**، بيروت: دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٨٠، ١/ ٩٩

وتحتاج الرؤيا إلى تفسير وتأويل، كما نفهم من كلام ابن عربي[١]، لأنّها تكون واضحة، كما أنّ الحلم لا يكون واضحًا. ويشير إلى أنّ أحد الأمور التي يشترك فيها كلٌّ من النبوّةِ والولايةِ هو "رؤية عالم الخيال في الحسّ"[٢]، وهذا من باب الرؤيا التي نتكلّم عليها. ومثله معنى رؤية الله، وإن كان في هذه المسألة اختلاف[٣]، التي لا تكون إلّا بالخيال. يقول ابن عربي: "واعلم أنّ اللهَ تعالى أن يحيطَ به بصر أو عقل، ولكنّ الوهم السخيف يقدّره ويحدّه، والخيال الضعيف يمثّله ويصوّره، وهذا في حقّ بعض العقلاء الذين قد نزّهوه عمّا تخيّلوه وتوهّموه، ثمّ بعد التنزيه يتسلّط عليهم سلطان الوهم والخيال، فيُحكم عليهم بالتقدير، وهو قوله: "إذا مسّهم طائف من الشيطان تذكّروا فإذا هم مبصِرون."[٤] وهو رجوعهم إلى ما أعطاهم العقل بالبرهان الصحيح من التنزيه عن ذلك."[٥]

---

١ – يقول: "وكلّ ما ورد من هذا القبيل فهو المسمّى عالم الخيال وهذا يعبَّر، أي الأمر الذي هو نفسه، على صورة غيرها، فيجوز العابر من هذه الصورة التي أبصرها النائم إلى صورة ما هو الأمر عليه بأن أصاب، كظهور العلم في صورة اللبن. فعبَرَ في التأويل إلى صورة الحلم، فتأوّل." (المصدر نفسه، ١/ ٩٩ – ١٠٠)

٢ – محيي الدين بن عربي، **رسائل ابن عربي**، بيروت: دار إحياء التراث العربي (عن طبعة دائرة المعارف العثمانية ١٣٦١ هـ.) (رسالة الأنوار)، ص ١٥

٣ – يقول القشيري في مسألة رؤية الله بالأبصار: "فإنّ قيل: هل تجوز رؤية الله تعالى بالأبصار في الدنيا على جهة الكرامة؟ فالجواب عنه: أنّ الأقوى في أنّه لا تجوز، لحصول الإجماع عليه. ولقد سمعت الإمام أبا بكر بن فورك، رضي الله عنه يروي، يروي عن أبي موسى الأشعريّ أنّه قال: في ذلك قولان..." (عبد الكريم القشيري، **الرسالة القشيريّة**، بيروت: دار الجيل، ط٢، ص ٣٦٠)

٤ – الأعراف/ ٢٠١

٥ – محيي الدين بن عربي، **رسائل ابن عربي** (رسالة الشيخ إلى الإمام الرازي)، ص ٨ – ٩

ونجد ابن عربي، بدوره، يميّز بينهما من خلال تحديده للرؤية، فيقول فيها إنّها "المشاهدة بالبصر لا بالبصيرة حيث كان."[١] وعلى هذا فإنّ في الرؤيا كشفًا (أو مكاشفة) ومشاهدة: فالمكاشفة "لأهل العين، والمشاهدة لأهل الحقّ: أي حقّ اليقين."[٢] والمقصود بـ"حقّ اليقين" بالنسبة إلى الصوفيّ هو "أن يشاهد الغيوب كما يشاهد المرئيّات مشاهدة عيان، ويحكم على الغيب فيخبر عنه بالصدق."[٣]

وبالعودة إلى الكشف، فإنّ ثمّة فرقًا بين الكشف الحسيّ والكشف الخياليّ، "وذلك إذا رأيت صورة شخص أو فعلًا من أفعال الخلق أن تُغلِق عينيك، فإن بقي لك الكشف فهو في خيالك، وإن غاب عنك فإنّ الإدراك يعلق به في الموضع الذي رأيته فيه؛ ثمّ إذا لهيت عنه واستغلت بالذكر انتقلت من الكشف الحسيّ إلى الكشف الخياليّ، فتتنزّل عليك المعاني العقليّة في الصور الحسيّة، وهو تَنَزّل صعب، فإنْ عُلِمَ ما أريد بتلك الصورة لا يعرفها إلّا نبيّ أو من شاء الله من الصِدّيقين..."[٤]

وعلى هذا، فإنّ الرؤيا لا تكون إلّا من خلال البصيرة، وهي استشراف؛ ويجب أن تُفسَّر، ويرافقها الكشف، فتكون بذلك حالًا من حالات الوحي، أي تخطّيًا للمكان والزمان. فالرؤيا، "مع جواز حصولها بالعين، ولكنّها رؤيا القلب انسجامًا مع معتقدات الباطن الصوفيّة لرؤيا

---

١ – المصدر نفسه (رسالة إصلاح الصوفية)، ص ١٧

٢ – السهروردي، **عوارف المعارف**، بيروت: دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٨٣، ص ٥٢٩

٣ – المصدر نفسه، ص ٥٢٨

٤ – محيي الدين بن عربي، **رسائل ابن عربي** (رسالة الأنوار)، ص ٧ – ٨

الحسّ أو الرؤيا المزدوجة البصر والبصيرة التي استقرّ عليها ابن عبّاس ونقلها عنه ورواها أهل الحديث."[١]

٣ – الشعر العربي والرؤيا: لم يكن ممكنًا، في إطار مفهوم النظم الذي تحكّم بالشعر العربيّ قرونًا، أن يكون للرؤيا محلّ، ما خلا أشعار الصوفيّة، وظلّت الفكرة السائدة أنّه عِلم كلمة جميلة لفكرة معيّنة.

ومنذ أوائل القرن العشرين، بدأت مسألة الوحي تأخذ موقعها في الشعر العربيّ. وهي ليست فكرة جديدة. فالعرب الجاهليّون كانوا قد نسبوا الشعر إلى الجنّ (شياطين الشعر) تهمس في آذان الشعراء، وتوحي إليهم، فينظمون. ولكنّ المسألة، منذ وفاة النبيّ تقريبًا، أو بعدها بقليل، تحوّلت إلى الصنعة، وزال مفهوم الإيحاء، بسبب موقف الإسلام من شعراء المشركين.[٢] وهكذا سيطر مفهوم الصنعة على النظريّة الشعريّة العربيّة، عمليًّا، حتّى مطلع القرن العشرين، وخصوصًا حتّى مرحلة ما بين الحربين العالميّتين (١٩١٤ – ١٩٤٥).

وكان أن فتحت النظريّة الرومنطيقيّة الوافدة من الغرب، وبعض النظريّات الشعريّة اللاحقة، وعيَ الشعراء العرب في هذه المسألة، فاعتبر بعضهم أنّ الشعر وحي يتلبّس القصيدةَ (ونمثّل على هؤلاء بالياس أبو شبكة)، في حيت اعتبر آخرون، متأثّرين بنظريّة بول فاليري القريبة من نظريّة

---

١ – نذير العظمة، **المعراج والرمز الصوفي**، بيروت: دار الباحث، ط١، ١٩٨٢، ص ٨٥

٢ – جاء في القرآن الكريم: ﴿هل أنبئكم على مَنْ تنَزَّلُ الشياطين؟ تَنَزَّلُ على كلّ أفّاكٍ أثيم، يُلقونَ السمْعَ وأكثرهم كاذبون. والشعراءُ يتبعهم الغاوون، ألم ترَ أنّهم في كلّ وادٍ يهيمون، وأنّهم يقولون ما لا يفعلون، إلا الذين عملوا الصالحاتِ وذكروا الله كثيرًا...﴾ (الشعراء/ ٢٢١ – ٢٢٧)

العرب التقليديّة في النظم، أنّ الشعر صناعة أوّلًا (ونمثّل على هؤلاء بسعيد عقل، وأمين نخلة). ويهمّنا في هذا المجال من دراستنا الموقف الأوّل.

من الواضح أنّ الياس أبو شبكة قد تأثّر بالأب بريمون Abbé Brémond صاحب نظريّة الشعر الصافي، وهو يؤمن بالوحي، ويربط الشعرَ به، ليصل إلى مفهوم الصفاء الشعريّ الذي تستحيل القصيدة معه إلى ما يشبه الصلاة؛ فأبو شبكة يقول إنّ "النفس هي المصهر الداخليّ الخفيّ لكلّ ما يحيط بالإنسان، فإذا كانت النفس مفطورة على الصفاء، وتهيّأت لها العوامل الثقافيّة المكمّلة، فإنّها تُنَقّي الشعور من أدرانه، وتقوم بهذا العمل من تلقائها، فلا تُكلّفُكَ إجهادًا ولا تَعَمُّلًا."[١] فالنفس "مصهر الشعور"[٢]، كما يعبّر، والشاعر الحقيقيّ لا يقوم باختيار ألفاظه، فشعوره يُغنيه عن هذا، والشعر "ينزل مرتديًا ثوبه الكامل"[٣]. إنّه الوحي ينزل على الشاعر، فيكشف له أفقَ الكتابة، وتكون القصيدة، بهذا، فعلَ انخطاف.

على أنّ النظرية الشعريّة العربيّة لم تتوقّف هنا، بل ذهبت إلى أبعد، مع جيل الحداثة الشعريّة في الشرق العربيّ. فقد أعاد شعراء حركة الحداثة النظرَ في الشعر وطبيعته، وميّزوا بين النظم والشعر، بحيث لم يعد الوزن ما يميّز الشعرَ عن النثر، ولم يعد الشعر، بنظرهم، "الكلام الموزون المقفّى". ولقد حرصت مجلّة "شعر"، منذ عددها الأول، على أن تُظهر أنّ الموقف الجديد

---

١ – الياس أبو شبكة، **المجموعة الكاملة**، جونيه: دار النهضة ودار الأوديسيه، ط١، ١٩٨٥، ١/ ٢١٣

٢ – الموضع نفسه

٣ – المصدر نفسه، ١/ ٢١٤

من الشعر مختلف في جوهره عمّا سبق، فقالت: "يجب أن نؤكّد قيمة الشعر كمعرفة قد تكون أعلى من معرفة الظواهر ومن ميتافيزياء الكينونة. ذلك أنّها تُبصر ما لا يُبصره العلم، وتدرك ما تحاول الفلسفة إدراكه ولا تبلغه، مع الأسف، إلّا نادرًا. يجب أن نؤكد ذلك ضدّ الذين يريدون أن يخفّضوا منها، بجعل الشعر... تَكنيّة شعرويّة أو قيادة كلمات."[١] كما أكّدت على أنّ "الشاعر يُؤَنْسِنُ العالمَ عبرَ وعيه"؛[٢] على أنّه لا يبلغ إدراكًا نيّرًا من الممكن أن نثبته، بل يصل إلى "إدراك غنِيّ، غامض."[٣] وبات من الممكن، في هذا الإطار، أن تتحدّث عن "محاولة لخلق عالم إنسانيّ جديد"[٤] عند عدد من الشعراء، بل بتنا نجد كلامًا من نوع آخر، يتناول علاقة الشعر بالرؤيا، ويعتبر الشعر الأصيل "ضربًا من الرؤية الثاقبة، أو إذا شئت، ضربًا من الرؤيا."[٥] فكيف نظرت حركة الحداثة إلى علاقة الشعر بالرؤيا؟

لعلّ أبرز المنظّرين الحديثين الذين تطرّقوا إلى هذه المسألة هو أدونيس. بَيْدَ أنّه ليس الوحيد، فيوسف الخال قد تكلّم أيضًا على هذا، واعتبر أنّ الشعر "لا يجرّد الخبرةَ بل ينظّمها في دفقها وانسيابها الأوّل، استنادًا لا إلى منطق العقل، بل إلى عفويّة الكلمة الحيّة المتعدّدة الوجوه، فيعطيها شكلًا

---

١ – رينه حبشي، **مقال: الشعر في معركة الوجود**، شعر، عدد ١، ص ٨٨

٢ – المرجع نفسه، ص ٩٠

٣ – الموضع نفسه

٤ – خزامى صبري، **مقال: قصائد أولى لأدونيس**، شعر، عدد ٢، ص ٧٥

٥ – ماجد فخري، **مقال: مادة الشعر**، شعر، عدد ٢، ص ٨٧

ويرفعها إلى مصافّ الرؤيا."[١] وعنده أنّ الشعر "ليس هو الكلام الموزون المقفّى، بل هو التعبير الشخصيّ الفريد عن رؤيا الشخصيّة الفرديّة"،[٢] وهي رؤيا تعيد خلق العالم، ولا تبلغ الآخرين إلّا "عن طريق العاطفة والبصيرة"،[٣] تغوص على أعماق الوجود، وتكون رؤيا "أساسيّة شاملة تتعدّى الواقع والظاهر إلى الحقيقة والكنْه."[٤] ويفسّر الخال هذا بقوله إنّ المفهوم الحديث قد "رفع الشعر إلى مستوى الفنّ الخالص الذي يحدّد الرؤيا اللاهوتيّة والميتافيزيقيّة ويؤيّدها في مواجهة الصناعة الآليّة ومجتمعها القائم على الرؤيا المادّيّة للوجود، فصار الشعر للقراءة والتأويل أكثر منه للخطابة وإثارة الأحاسيس الجماعيّة."[٥]

ونجد بدر شاكر السياب ذا موقف مشابه، فهو يقول: "لو أردت أن أتمثّل الشاعر الحديث، لما وجدتُ أقرب إلى صورته من الصورة التي انطبعت للقديس يوحنا، وقد افترست عينيه رؤياه، وهو يبصر الخطايا السبع تُطبق على العالم كأنّها أخطبوط هائل."[٦] ويرى سواه أنّ القصيدة "تعبير عن رؤيا."[٧]

---

١ – يوسف الخال، **الحداثة في الشعر**، ص ٢٥

٢ – المرجع نفسه، ص ٨١ المرجع نفسه، ص ٨١

٣ – المرجع نفسه، ص ٨٥

٤ – المرجع نفسه، ص ٩١

٥ – المرجع نفسه، ص ٩٧

٦ – لا مؤلف، **مقال: أخبار وقضايا**، شعر، عدد ٣، ص ١١١

٧ – خليل الموسى، **مقال: مفهوم القصيدة الطويلة والقصيرة في شعرنا المعاصر**، الموقف الأدبي، عدد ١١٤، ص ٨٢

وليس أدونيس، في مفهومه لطبيعة القصيدة الحديثة، بعيدًا عن هذا الموقف. فهو يقول: "لعلّ خيرَ ما نعرّف به الشعر الجديد هو أنّه رؤيا. والرؤيا، بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمة."[١] فبرأيه أنّ الشعر الجديد لا يمكن "أن يكون عظيمًا إلّا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم."[٢] وهو غامض "باعتباره كشفًا ورؤيا... متردّد، لامنطقيّ"؛[٣] وهو "نوع من السحر لأنّه يهدف إلى أن يجعل ما يفلت من الإدراك العقليّ، مُدرَكًا"،[٤] فالقصيدة الجديدة "كيمياء شعوريّة"،[٥] والشعر، على هذا، "تأسيس، باللغة والرؤيا: تأسيس عالم واتّجاه لا عهد لنا بهما، من قبل."[٦] فالشاعر راءٍ، وإلّا فهو ليس شاعرًا. وهو، باستمرار، "وجهًا لوجه في تواصل مع حركة الكون في الأغوار الحيّة التي تغذّي ينابيع التغيير."[٧]

يتحصّل لنا، من خلال عرضنا، أنّ الرؤيا، بطبيعتها، تخطٍّ للزمان والمكان، وارتباط مباشر بالأعلى، يكشف الجهاتِ والحركة الزمكانيّة، ولذلك فهي تحتاج إلى صفاء تام، وإلى تجاوز لطبيعة العقل الصارمة، من أجل تفعيل القوّة الداخليّة والتقاط تسقّطات الأعلى مباشرة. من هنا ارتبطت الرؤى بالأنبياء والرسل، لما في النبوّة والرسالة من تَصَفٍّ وتعالٍ.

---

١ – أدونيس، **زمن الشعر**، ص ٩

٢ – المرجع نفسه، ص ١٢

٣ – المرجع نفسه، ص ١٥

٤ – المرجع نفسه، ص٢٠

٥ – المرجع نفسه، ص ٢١

٦ – المرجع نفسه، ص ١٠٢

٧ – أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، ص ١٢٠

والخطاب الرؤيويّ، على هذا، خطاب يكشف عن الحدس، بمعنى أنّه يتوجّه إلى الآخر بوسائل تختلف عن وسائل الخطاب العاديّ، لأنّه يفجّر الرمزيّ عبر الزمن، ويجعل الرموز تتوالد في طريق الرؤيا، لتكشف عن مسار الحدس، لا عن مسار المنطق. وللخطاب الرؤيويّ، أيضًا، بنية معرفيّة مختلفة، جوهريًّا، عن البنية المعرفيّة التي يتشكّل فيها الخطاب المنطقيّ، لأنّ عناصرها تلمّح، وتخاطب الداخل والجوهر الإنسانيّ، من غير أن تقطع الصلة بينه وبين الإلهيّ، وهنا دور اللغة الرمزيّة التي من شأنها وحدها أن تستوعب صعوبة الرؤيا بكلّ ما فيها من تَصّفٍّ وتَعالٍ.

وإذا كان أقصى طموح العربيّ أن يصير نبيًّا، فإنّ من طبيعة الشاعر الاصيل أن يكون رائيًا، ولا يجوز أقلّ من هذا. لذا نعتبر الشاعرَ الأصيل شاعرَ تخطٍّ وإبداع.

٤ – خليل حاوي والرؤيا في شعره:

٤ – أ – حاوي والرؤيا: يقول خليل حاوي: "لا غنى عن الشعر في الكشف عن الغامض في النفس والوجود، والتعبير عنه تعبيرًا خاصًّا بالشعر، يجعله يفترق افتراقًا حاسمًا عن العلم التجريبيّ والفلسفة الاستدلاليّة."[١] وعلى هذا، فإنّ الشعر، عند حاوي، ليس عمليّة صياغة وصنعة، ولا المطلوب فيه التزيين والاستغراق في ألاعيب الشكل والعبارة، بل "المطلوب، وهو ما يحصل حصولًا تلقائيًّا عادةً، هو انصهار الفكر في وهج الرؤيا التي تحيله إلى فطرة

١ – جوزف كيروز، **مقابلة: خليل حاوي الشاعر الصعب**، مجلّة الاسبوع العربي، ٩/ ٧/ ١٩٧٩، ص ٥٠

شعريّة تعبر عن ذاتها بالعنصرين الأساسيّين: الصورة والإيقاع."[١] ويحدّد الرؤيا بأنّها "نوع من المعرفة التي تتخطّى نطاق العلم المحدود بالظاهر والمحسوس، وتُنافِس الفلسفة، وتتغلّب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء. وهي سِمة الشاعر الأصيل... وبكلمة، هي القدرة الهائلة التي يجب أن يتّصف بها الشاعر على صَهْرِ ما يستمدّه من نتاج الآخرين، وطبعه بنظرته الخاصّة إلى الوجود وطريقته في التعبير."[٢] وعلى هذا، فثمّة فارق مهمّ بين الشاعر والإنسان العاديّ، لأنّ الأوّل يتميّز عن الثاني "برؤياه النافذة عبر ما هو كائن إلى ما يجب أن يكون، ويحاول ما حاوله الشعراء الروّاد من قبل في عصورهم وأممهم أن تكون رؤياه فاتحة عصر حضاريّ جديد."[٣] وشِعر حاوي ليس شعر "تجربة"، على حدّ تعبيره، لأنّ التجربة "نقيض الرؤيا، مادة ملبّدة مغلقة يشترك في معاناتها الناس جميعًا. غيرَ أنّ الشاعر وحده يستطيع، بما لديه من رؤيا فريدة، جلاء مضامينها التي تخفى على سواه، ويتبع ذلك صفة أخرى يختصّ بها، هي القدرة على التعبير، أي الإفصاح عن المضامين بصور وإيقاعات تتجسّد في صياغات لغويّة."[٤]

يمكننا، انطلاقًا من هذا، أن نحدّد الفرق بين رؤيا الأنبياء ورؤيا الشعراء؛ فرؤيا النبيّ تنزل عليه من فوق، من عَلُ، لتكشف عن الحقائق

---

١ – جهاد فاضل، **قضايا الشعر الحديث**، بيروت: دار الشروق، ط٤، ١٩٨٤، ص ٢٧١ (مقابلة مع خليل حاوي)

٢ – المرجع نفسه، ص ٢٧٧

٣ – الموضع نفسه.

٤ – المرجع نفسه، ص ٢٨٢

والغيب، وتتخطّى أسرار النفس؛ والأهمّ هو معرفته بهذا، أي بأنّ ما يراه هو رؤيا؛ في حين أنّ رؤيا الشاعر تخرج من ذاته الداخليّة، وتكشف عنها، فيما هي تشرف على مجاهل الواقع والوجود، ولا يعرف، عندها، أنّ ما يتبدّى له هو رؤيا، ولكنّه يتيقّن من هذا لاحقًا. بمعنى آخر، إنّها رؤيا خاصّة، شديدة الخصوصيّة، تنطلق من الخاصّ إلى العامّ، وترصد العامّ من خلال الخاصّ، في حين أنّ الرؤيا الأخرى عامّة، شديدة العموم، في جوهرها، لا ترصد الخاصّ البتّةَ، لأنّ وظيفتها لا تهدف إلى ذلك. وفي هذا الإطار، يقول خليل حاوي: "أيقنت بعد الممارسة الطويلة، والتأمّل الطويل، أنّ الرؤيا التي لا تتولّد عن تجربة كيانيّة، تعانيها ذات الشاعر بكليّة عناصرها معاناة للوجود على مستوى الواقع وما فوق الواقع ودونه، لا يصدر عنها غير إشراقات تتألّق في فراغ."[١]

والخطاب الرؤيويّ، في نصّ هذا الشاعر، يندرج في إطارين: الأوّل هو الرؤيا الحضاريّة العامّة[٢] التي تطالعنا، بشكل خاصّ، في ديوانه الأوّل "نهر الرماد"، وفي بعض ديوانه الثاني "الناي والريح"، وبعض ديوانه الثالث "بيادر الجوع"؛ والثاني هو الرؤيا القوميّة العربيّة التي تطالعنا في باقي إنتاجه، ولا

---

١ – الموضع نفسه. وحاوي في هذا الرأي مخالف لأفلاطون الذي يرى، كما يقول خليل نفسه، "أنّ الشاعر يجب أن يكون بمحاكاته ملتزمًا بما يقرّره الفيلسوف وتابعًا له، يحاكي، ما يعرفه الفيلسوف ويمتنع أن يكون لصاحبه رؤيا تكشف عن الحقيقة وتعرفها." (المرجع نفسه، ص ٢٧٤)

٢ – يقول ياسين الأيوبي إنّ للشاعر، عند خليل حاوي، "رؤيا حضارية عامة تنفذ إلى ضمير الشاعر بصورة عفويّة تلقائيّة، لتنير تجربة، وتتجسّد واقعًا ومصيرًا، يتّحدان في وجدان الشاعر وفنّه الشعريّ." (ياسين الأيوبي، **مذاهب الأدب معالم وانعكاسات** (الجزء الثاني)، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٢، ص ٢٣٨)

سيّما في ديوان "الرعد الجريح"، وفي قصيدة "لعازر ١٩٦٢". ويمكننا أن نقول، مع أنطون غطاس كرم، إنّ الواقع، في شعر خليل حاوي، يصير رؤيا، والرؤيا واقعًا، والعقل توأم الحدس في إدراك اليقين."[١]

ففي الخطاب الرؤيويّ الحضاريّ، يستشرف خليل حاوي مصير الحضارتين العربيّة والغربيّة، وينعى على الحضارة الغربيّة تضييعَها ذاتَها الإنسانيّة، ودخولها في انحدار الزوال، كما ينعى على الحضارة الشرقيّة انجذارَها في الماضي، وتحلّلها فيه، من غير أن تهضم نقاطه القويّة، وتفيد منها في بناء ذاتها الجديدة، وبالتالي يرى تقهقرها خارج التاريخ، لأنّ "الصَهْر الحضاريّ هو الخطوة الأولى في مجال الخلق الأصيل."[٢] وقد صرّح هو نفسه بهذا اليقين، فقال: "غيرَ أنّ التجربة التي عانيتها... تكشف عن رؤيا مفجعة تنفي ما أكّدته قبل، وتشير إلى أنّنا لسنا في زمن يشارف الانبعاث الأصيل. وكان بعض النقاد قد نعتني بـ"شاعر الانبعاث الأوّل"، فلم يمنع ذلك من الاخلاص ليقين التجربة والرؤيا، فأعلنتُ ما تكشّف لي: أنّ ما يُدعى بالانبعاث ليس سوى تكرار لترسّبات عصر الانحطاط، وليس العودة إلى الينابيع الحيويّة في الفطرة الأصيلة."[٣]

---

١ – خليل حاوي، **ديوان خليل حاوي**، بيروت: دار العودة، ١٩٧٢، ص ٣٧١ (ملحق الديوان: مقال: الواقع رؤيا والرؤيا واقع).

٢ – جهاد فاضل، **قضايا الشعر الحديث**، ص ٢٦٩

٣ – ريتا عوض، **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩، ص ٧٠ – ٧١

وفي الخطاب الرؤيويّ القوميّ، تبلغ الرؤيا قمّتها في قصيدتين اثنتين، هما بمنزلة نبوءتين خاصّتين بخليل حاوي: الأولى هي قصيدة "لعازر عام ١٩٦٢"، والثانية هي قصيدة "الرعد الجريح". وكِلا القصيدتين استكمال لخطّ رؤيويّ واحد هو مصير الحضارة العربيّة،[١] إذ تنبأ الشاعر بهزيمة حزيران ١٩٦٧ قبل حصولها،[٢] ثمّ تنبّأ بقيامة البطل العربيّ في "حرب الغفران" قبل وقوعها أيضًا. ولعلّ ارتباط هاتين الرؤيوين ببعضهما يُظهِر لنا قوّة حدسه، وانكشاف الأشياء أمام هذا الحدس.

---

[١] – يقول ياسين الأيوبي: "لم يخرج شعر خليل حاوي، بمعظمه، عن مسيرة النضال القومي العربيّ، يواكبه بضميره وتجاربه الأدبيّة... وهو خطّ رسمه الشاعر لنفسه منذ البداية، فكان يسبق الحدث السياسيّ فيوحي ويُنذر، وطورًا يلحق بالحدث." (ياسين الأيوبي، **مذاهب الأدب معالم وانعكاسات**، ٢/ ٢٤١)

[٢] – يقول ياسين الأيوبي في هذه القصيدة: "يقفز الشاعر فوق حدود الزمان، وينسلّ إلى الأرحام، فيُدرك برؤاه الكاشفة حجم المحاصيل القادمة ونوعَ الأجنّة ومقاييسها وأجناسَها، ويطرح كلّ ذلك على بيادر الأمّة الجاثمة على أرض التاريخ... معلنًا نبوءته لِما ستؤول إليه هذه الأمّة في السنوات العِجاف المقبلات." (المرجع نفسه، ٢/ ٢٥٠)... "أمّا قصيدة "لعازر ١٩٦٢"... فهي... عانقت قمّة الرؤيا الشعرية في ضمير الشعر والشاعر، وأشرفت من هناك على حقيقة الحاضر العربيّة... عقبَ الانتكاسة الأولى في تاريخ العرب الحديث، وهي "حدث" الانفصال بين مصر وسوريا الذي زلزل كيان الشاعر وجعله يرتدّ برؤياه نحو الحقب الخوالي من حياة الإنسان حيث الخطيئة والتمرّد على الحياة وعجز الناصريّ عن إحياء مَن لم يكن مستعدًّا ومتقبّلا للحياة." (المرجع نفسه، ٢/ ٢٥١) وتقول ريتا عوض: "ولكن عام ١٩٦١ شهد انفصال الوحدة بين مصر وسوريا. وكانت هذه الحادثة فجيعة لخليل حاوي... وقد عبّر الشاعر عن فجيعته في ديوانه "بيادر الجوع"، فكانت قصيدة "لعازر عام ١٩٦٢"... قصيدة الهزيمة قبل الهزيمة، كما يقول الشاعر، أي أنّه تنبّأ بهزيمة عام ١٩٦٧ قبل وقوعها، لأنّ الهزيمة هي النتيجة الحتميّة للانحطاط." (ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٨، ص ١١٦). ويقول إيليا حاوي: "ومن يتلو هذه القصيدة كأنّما يعبر فيها إلى تخوم غامضة للمادة وهي لا تنجلي ولا تتجلّى إلا للقارئ الرائي الذي له ما يماثل قدرة الشاعر على المعاناة والرؤيا." (إيليا حاوي، **مع خليل حاوي**، بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٧، ص ٦٠٤)

٤ – ب – ١ – الخطاب الرؤيويّ القومي/ بنيته: اللافت في الخطاب الرؤيويّ القوميّ الذي نتوقف عنده هنا أنّ له بنية رمزيّة صارمة، شبيهة ببنى الرؤى الرمزيّة. والشاعر نفسه يقول، معبّرًا عن نضوج رؤياه في المرحلة الأخيرة: "يبدو أنّني في المرحلة الحاضرة قد بلغتُ ما لم أبلغه في المراحل السابقة من قدرة على تفتُّح الرؤيا المتهّجة والتعبير عنها بالرمز الكلّيّ العينيّ والصور الحسيّة الموحية، والإيقاع الموحي بتنوّعه وانطلاقه وانضباطه."[١]

ففي هذا الخطاب الرؤيويّ علامات وإشارات تصبّ كلّها في خانة واحدة كبيرة، هي خانة التحلّل الحضاريّ. فقد "التزم خليل حاوي... بقضايا المصير العربيّ، وعبّر في نتاجه الشعريّ عن الانبعاث الحضاريّ الذي عاشه (كذا) على مستوى الرؤيا، لا الواقع، ثمّ عن فجيعته بالرؤيا التي كذّبها جمود الانحطاط."[٢] ومن المعروف أنّ حاوي قد كان بمنزلة محامي دفاع عن قضيّة الوطن العربيّ وتجدّده الحضاريّين، "وأصرّ على دوره بصدق وأمانة مثل إصراره على الفوز بحلم الانتفاضة الحضاريّة على مستوى الرؤيا الشعريّة مذ تعذّر ذلك على مستوى الواقع والتاريخ."[٣] بَيْدَ أنّ إنسان العالم العربيّ قد شعرَ، في هذا الجيل، بأنّه "على عتبة فجر جديد، ومن هنا انطلقت الرؤيا التي بشّرت بالانبعاث. ثمّ كانت المأساة، حين تكشّفت الرؤيا عن سراب،

---

١ – جهاد فاضل، **قضايا الشعر الحديث**، ص ٢٧٢ – ٢٧٣

٢ – ريتا عوض، **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، ص ٧٠

٣ – جورج بولس، **مقال: خليل حاوي ينسج أبعادًا**، جريدة النهار، الأربعاء ٢٠/ ١٠/ ١٩٨٢

وحلّت فجيعتان: الأولى هي أنّ الواقع لم يتغيّر وفقًا للرؤيا؛ والثانية سؤال يتآكل الضميرَ: كيف تكذب الرؤيا، مع أنّ لها يقينًا يعلو على يقين الواقع؟"[١] لهذا السبب تطالعنا القيامة المنعدمة، وانتصار الموت على الحياة في كثير من تجارب حاوي، وتَعَطُّل دورة الحياة[٢]. وإذا عدنا إلى مسيرته الشعريّة وجدنا هذا جليًّا. فقد قال، إثرَ أزمة السويس عام ١٩٥٦: "في نفسي ذكريات حلوة تصبغها كآبة، ويلفّها يأس مرّ. في نفسي أثر لأحلام طيّبة كانت تراودني قبل الأزمة، وقبل أن أدرك الواقع المرّ في العالم العربيّ. أمّا هذا الواقع فهو أنّي قد أستيقظ في أيّ صباح لأقرأ في الصحف أنّ لبنان قد تبخّر، وقد حُذِف من الخريطة، وأنّ أهلي لاجئون، أو هم قتلى على التراب في الشوير، أو في طريقهم منها إلى التشرّد الأبديّ."[٣] وصرخ في قصيدة نشرها ذاك العام – ولم يُثبتها في أعماله الشعريّة الكاملة –:

"سرتُ لا أدري إلى أينَ
ضبابٌ موحِلٌ يُعْمي مصابيحَ الدروبْ
وألوفُ الأعيُنِ الصمّاءِ لا تَحكي
وتحكي: أنتَ منبوذٌ غريبْ.
أصرخوا: إنّكَ منبوذٌ غريبْ.

---

١ – ريتا عوض، **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، ص ٦٩

٢ – هكذا "جاءت هزيمة حزيران ١٩٦٧ لتؤكّد الرؤيا التي تكشّفت لحاوي منذ ١٩٦٢... وكانت نتيجة حتميّة لصور الموت والدمار التي أعلنت عن ذاتها في "لعازر"." (المرجع نفسه، ص ٩٩)

٣ – خليل حاوي، **رسائل الحبّ والحياة**، بيروت: دار النضال، ١٩٨٧، ص ٨٠ (رسالة بعنوان: الانتحار بداية)

أَجْهِزوا، مُصّوا دمي
مَزِّقوني بالنُّيوبْ
وغدًا يَندَكُّ لبنانُ
ويُنفى شَعبُ لبنانَ
ويستعطي الشعوبْ."[١]

ونجد هذه الرؤيا المبكّرة (التي تأثّرت ولا شكّ بما حصل في فلسطين عام ١٩٤٨) يتحقّق بعضها في أحداث لبنان التي اندلعت عام ١٩٧٥، وقد تكرّرت هذه الصورة في ديوانه "من جحيم الكوميديا".

ونرى العلاقات والإشارات الرمزيّة في خطاب حاوي الرؤيويّ تصبّ كلّها في إطار تشكيل صورة البطل القوميّ، وما فيه من أصالة وفداء، ذلك البطل الذي مسحَ اللعنةَ عن لعازر، ورفع العار عن الأرض، فاستردّ الحياة بموته. هكذا "كانت قصيدة "الرعد الجريح" منطلقَ التعبير عن صورة البطل المخلّص، فجاءت "رسالة الغفران من صالح إلى ثمود" لتكمّل الصورة، وتضعها في إطارها الحقيقيّ."[٢] بهذا البطل تمكّن خليل حاوي من "أن يرى في قلب الركام والظلام بصيصًا من أمل، تجلّى في الإنسان العربيّ البطل الذي دفعَ حياتَه كي يردّ لأرضه الحياة، فكان الفارس البطل الذي يصرع التنين، ويخلق العالم من جديد... وجاءت قصيدته "الرعد الجريح" التي أنهى

---

١ – سهيل إدريس، **مقال: خليل حاوي والحلم الكبير**، جريدة السفير ٦/ ٦/ ١٩٩٢

٢ – ريتا عوض، **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، ص ١٤٥

كتابتها في أوائل ١٩٧٣ تعبيرًا عن ولادة البطل الذي ستضيء جبهته الشاهقة الظلامَ، وتُزيل الرياحَ السوداء."[١]

لكنّ الرؤيا القوميّة السوداء لم تلبث أن التهمت عيني حاوي مجدّدًا، تلك التي استلهمها عام ١٩٥٦، في حرب لبنان، فتكشّفت له تلك الحرب محوًا وزوالًا عام ١٩٧٥. وقد ظهر هذا جليًّا في قصيدته "قطار المحطّة"[٢]، حيث نجد قطار الحرب يسحق بسيره أشلاءَ الجميع، صغارًا وكبارًا:

ما زالَ مِنْ عامٍ
يُراوِحُ في مَحَطَّتِهِ قطارْ
يَفْري على الخَطَّيْنِ
أشْلاءَ الصِغارِ مَعَ الكِبارْ."[٣]

وظهر له، في تلك الحرب، انتصار الذلّ على الكرامة (وقد مثّله بانتصار الجواري على الأحرار)[٤]، ومعاودة السقوط اللبنانيّ والعربيّ في حفرة

---

١ – ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، ص ١١٩. ويقول إيليا حاوي: "الشاعر لا يعتّم عبرَ نموّ القصيدة أن يلتحم بالنبيّ والبطل، وقد كانا صنوين أبدًا في نفسه. لقد جاءهم بالنبوّة والكلمة. لقد سمع الصوتَ وأطاعه، وكان عليهم أن يتطيّعوا له وأن يسمعوا الكلمة التي أتى بها إليهم." (إيليا حاوي، **مع خليل حاوي**، ص ٦٢٩) فالبطولة بالنسبة إلى خليل تَصَفٍّ للنفس، وهو "يشاهد ذلك مشاهدةَ اليقين. ليس ما يقوله كلامًا. يرى البطل بأمّ عينيه. إنّه النبيّ الذي تكاد أن تلفّه غمامة وترفعه إلى الأعلى." (المرجع نفسه، ص ٦٤٩)

٢ – اختار خليل حاوي هذا العنوان لقصيدته ليعبّر عن المراوحة؛ فالقطار منسوب إلى المحطّة عن طريق الإضافة، وكأنّه مستقرّ فيها، مُراوِح، لا يبرحها، ويتحرّك داخلها فقط. وقد ذكر حاوي بنفسه هذا لمؤلف هذا الكتاب عام ١٩٧٩ فيما كان يقرأ له القصيدة قبل صدور الديوان.

٣ – خليل حاوي، **ديوان خليل حاوي**، بيروت: دار العودة، ط٢، ١٩٩٣، ص ٥١١

٤ – راجع قصيدة "شجرة الدرّ".

الموت/ القبر القديمة[١]. وقد قال حاوي بنفسه: "العرب جميعًا مسؤولون عن فاجعة لبنان، مسؤوليّة اللبنانيّين أنفسهم عن تلك الفاجعة."[٢]

هكذا التهمت الرؤيا السوداء قلب حاوي، وكان هو يحدس بالخطر منذ زمن، فقد ذكر أنّه قال لعبد الوهاب البياتي: "كنتُ أعرف ما سيحلّ بنا، وكنتُ أقوله منذ عشر سنوات أو أكثر... ها إنّ الكارثة قد أتت وسكنت مدينتنا وشوارعها، في كلّ زاوية من زواياها."[٣] من هنا سيطر اليأس المطبق على نفسه في نهاية المطاف، وغشي عينيه الظلام، عندما أيقن أنّ دور اللبنانيّين قد انتهى – أو هكذا تراءى له –، وصرّح بهذا لصديقه جميل جبر عام ١٩٨١ قائلًا: "انتهى دورنا. ولماذا أنظم الشعر؟ لنترك الطواحين تجعجع... ألم يكن ألبير كامو صادقًا في قوله: ليس في العالم إلّا مشكلة فلسفيّة جديّة حقيقيّة واحدة هي الانتحار"؛[٤] كما صرّح لبعض طلاّبه في العام نفسه أنّه يفكّر في الانتحار، احتجاجًا على الأحوال المزرية: "أفكّر في أن أحمل المسدّس وأذهب إلى ساحة الإكسبرس – شارع الحمراء – أقول شهادتي في هذا الزمن، ثمّ أطلق الرصاص على نفسي احتجاجًا."[٥]

---

١ – راجع قصيدة "مناخ".

٢ – خليل حاوي، **مقابلة: خليل حاوي الشاعر الصعب**، ص ٥١

٣ – عبد المجيد الحر، **شفافية خليل حاوي**، ص ٦٣

٤ – المرجع نفسه، ص ٦٥

٥ – المرجع نفسه، ص ٦٦

وفي اليوم الذي اجتاحت فيه إسرائيل بيروت قال: "لم يبقَ أمامي إلّا الانتحار، فلا معنى لوجودي."[١]

لقد أوصلت الرؤيا خليلًا إلى الموت، لأنّ التزامه الأصيل – وهو مصدر الرؤيا الأساسيّ – كان كالقضاء والقدر، لا فَكاك منه، ومهما أثّرت فيه الظروف فمن غير الممكن أن يحيد عن مساره.[٢] ويبدو أنّ الرؤيا التي عرفها في "الرعد الجريح" لم تصدق إلّا مرحليًّا، فما لبثت أن انكشفت، فيما بعد، عن خواء مع حرب لبنان، ثمّ مع الاجتياح الإسرائيليّ.

كانت كلّ الرؤى التي نتكلّم عليها متمحورة حول عدد من الرموز التي اتّخذت لها مسارًا خاصًّا – والرمز نفسه، كما يقول خليل حاوي، "ليس أداةً مصطنعةً تصدر عن تقَصُّد إراديّ، بل رؤيا تنفذ عبر الواقع إلى الحقائق الخفيّة التي تكمن وراءه."[٣] وتلك حال كلّ رؤيا. وهذه الصور أشبه بصور الأحلام التي تقفز، بشكل مفاجئ، إلى الواقع، وتتركّب من تشكيلات جديدة مرجعها الإحساس الباطنيّ inconscience لا العقل. بل أكثر، فنحن نجد العقل مشظًّى تمامًا، كالرذاذ، داخل هذه التشكيلات، فكأنّك أمام مجموعة من الأشباح والظلال التي تحسّ إحساسًا بأشكالها وبأحجامها،

---

١ – المرجع نفسه، ص٦٧. ويقول إيليا حاوي: "وفي الواقع كان خليل قد عرف أنّ رحلة عمره كانت فاشلة فيما كانت هي تحسب متألّقة وساطعة... وكان يخيّل إليه أنّ الرحلات الداخليّة والتطهّريّة ورؤيا الانبعاث في شعره كانت كاذبة." (إيليا حاوي، **مع خليل حاوي**، ص ٧٣٧)

٢ – يقول: "إنّ التزامي القوميّ يصدر عن أصول فكريّة وجدانيّة راسخة في نفسي وفي طبيعة الوجود. ولهذا يكاد يكون أمرًا أشبه بالقضاء والقدر. قد تؤثر فيه ظروف تبلغ حدّ المأساة والفاجعة ولكنّه أَمْنَعُ مِن أن تحوّله عن اتّجاهه المقرّر." (خليل حاوي، **مقابلة: خليل حاوي الشاعر الصعب**، ص ٥١)

٣ – ياسين الايوبي، **مذاهب الأدب معالم وانعكاسات**، ٢/ ٢٣٩

ولكنّك تعجز عن أن تراها بعقلك. ومَرَدُّ هذه البنية الشبَحِيّة للرؤيا إلى الحدس نفسه، أو إلى الحسّ الداخليّ الذي يرى إلى جوهر الأشياء بعمق، وبعين ثالثة تعصى على الوعي، ويعجز العقل عن الوصول إليها. وقد عبّر قدامى العرب عن هذه الحال بأنّها فيض العقل العاشر الفعّال على الإنسان المصطَفى.

٤ – ب – ٢ – الخطاب الرؤيويّ والتجاوز: من البديهيّ، بعد هذا كلّه، أن يكون الخطاب الرؤيويّ تجاوزيًّا، لأنّه لا يكتفي بالتعبير عن الواقع الراهن، بل يتجاوزه، ليعبّر عن الآتي ويستشرفه.[١] ويعبّر الرائي عن هذا التخطّي من خلال شكل يختلف عن شكل العقل، أي عن النثر حصرًا. فتراكيبه وعلائقه لامنطقيّة ولاواعية، وإنْ كان، أحيانًا، خارج إطار الأوزان، وأحيانًا الموسيقى. إنّه شكل شعريّ بامتياز، والبنية التجاوزيّة بنية شعريّة بلا شكّ. وهكذا، فإنّ الشعر الأصيل شعر يتخطّى واقعه، بعد أن ينطلق منه، ويشكّل خطابًا يشدّنا نحو الآتي، ويسقط في عمقه، وفي هذا الاتّجاه بالتحديد، كان شعر خليل حاوي ينطلق. فالشاعر الأصيل يسكنه المستقبل، ويتحرّك نحوه دائمًا، وتتشكّل أعماله وعماراته الشعريّة من بنًى تَكْتَنِهُ وعيَ التاريخ في لحظة، وتخترق سقفه، لتفتحه على الفضاء، وتحرّكه في كلّ الاتجاهات. وهي، أيضًا، بنًى تعلو على المكان والزمان، وتكسر رتوبهما،

١ – يقول ياسين الأيوبي إنّ طموح الرمز عند خليل حاوي هو الوصول إلى "خلاص قوميّ"، من خلال التحليق فوق الحقائق الكليّة، وخلق علاقات جديدة بين الأشياء، واكتشاف ما لم يُكتَشَف من معانٍ وإمكانات." (المرجع نفسه، ص ٢٤١)

لتجعلهما طينةً طيّعةً في يد الأجيال. كما أنّها تحمل أعمقَ أعماق الشاعر، وترفعها صُعُدًا نحو فضاء أبعد من مفهوم التاريخ المألوف... بهذا يكون التخطّي اهتزازًا حَدْسِيًّا – رؤيويّا بامتياز، يسكنه وعيُ الذات التي تسعى نحو تكامل الوجود، وتأسيسِ هذا التكامل، بعيدًا عن نثريّة العالم، وتفاهة المحدود. ولهذا السبب نجد شعراء الحداثة يُلِحّون على الرؤيا، ونجد الشعر الحديث يُلِحّ على ارتباط الشعر الأصيل بالرؤيا، ليؤدّي دوره المنشود، من أجل "إعادة ربط الفن الشعريّ بالبناء الحضاريّ الذي ينبثق الشعر عنه، ويكون صورة له. فعاد بذلك الشعرُ الحديث إلى الدور الذي كان يقوم به في الأطوار الأولى من الحضارة الإنسانيّة، حيث اعتُبِرَ الشاعر نبيَّ القوم، وكاهنهم، وقائدهم، وساحرهم السياسيّ والاجتماعيّ."[١]

٥ – خاتمة: بعد كلّ هذا العرض، يظهر لنا دور الرؤيا في الشعر العربيّ الحديث عمومًا، وفي شعر خليل حاوي خصوصًا. فقد تبيّن لنا أنّ الرؤيا عنده ترجّحت بين الإشراق والسوداويّة، ومرّت بمراحل عديدة؛ ولكنّ طابع السوداويّة كان هو الغالبَ، وهو الذي انتصر في النهاية انتصارًا ساحقًا، فسقط أمامه الشاعر، وتكشّفت كلّ الرؤى المشرقة الأخرى عن خواء...

---

١ – ريتا عوض، **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، ص ٩٧

الفصل الثالث:
الفداء في شعر خليل حاوي

١ – مقدّمة: يشكّل الفداء في شعر خليل حاوي عنصرًا أساسيًّا، لما يربطه بالتزام الشاعر العميق الذي ضحّى بحياته من أجله.

وفي الواقع، فإنّ الشاعر، سواء حين كان في الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ، في مرحلة شبابه الأولى، أو حين تحوّل إلى الالتزام بالقضيّة العربيّة، ظلّت مسألة الفداء تمسك بزمام رؤياه الشعريّة، وتوجّه نصّه.

٢ – مفهوم الفداء: يقول الجوهريّ: "فداه وفاداه إذا أعطى فداءه فأنقذه. وفَداه بنفسه..."[١] ويقول لسان العرب: "الفِداء... فَكاك الأسير... ويقال: فَداه وفاداه إذا أعطى فِداءه فأنقذه، وفداه بنفسه وفدّاه يُفَدّيه إذا قال له جُعلتُ فِداك. وتفادوا أي فدى بعضهم بعضا."[٢]

وعلى هذا، فإنّ الفداء يرتبط بالإنقاذ. وبهذا المعنى قال الزبيدي: "افتدى منه وبه بكذا: استنقذه بمال... وفاداه مفاداةً، وفِداءً: أعطى شيئًا فأنقذه... وقال المبرّد: المفاداة أن تدفع رَجُلًا وتأخذ رَجُلًا، والفِداء أن تشتريه. وقيل هما واحد... ويقولون: فديته بأبي وأمي، وفديته بمال، كأنك اشتريته وخلّصته به إذا لم يكن أسيرًا، وإذا كان أسيرًا مملوكًا قلت: فادَيتُه... وإن قلت: فدَيتُ الأسير، فجائز أيضًا، بمعنى: فدَيتُه ممّا كان فيه، أي

---

[١] – الجوهري، **الصحاح**، بيروت: دار العلم للملايين، ط٣، ١٩٨٤، ص ٢٤٥٣ (مادة: ف د ي)

[٢] – ابن منظور، **لسان العرب**، ١٥/ ١٥٠ (مادة: ف د ي)

خلّصته."[١] ويقال: "فدَت المرأة نفسَها من زوجها، وافتدَتْ: أعطت مالًا حتّى تخلّصت منه بالطلاق."[٢] وجاء في "المعجم الوسيط": "فَداه فَدًى وفِدًى وفِداءً: استنقذه بمال أو غيره، فخلّصه ممّا كان فيه. يقال: فَداه بماله وفداه بنفسه. فهو فادٍ... والمُستَنقَذ: مَفْدِيّ."[٣]

وعلى هذا فإنّ الفداء، كما يبدو لنا من الناحية اللغويّة، يحمل معنى الإنقاذ والتخليص. ويمكن أن يتمّ هذا بطريقتين: إمّا بأن تكون عمليّة الفداء مرتبطة بمال أو ببدل، وإمّا أن تكون مرتبطة بالذات، أي أنّ الفادي يقدّم نفسه مقابل خلاص الآخر، وفي هذا أسمى معاني النبل والتضحية. هذا المعنى الثاني بالتحديد هو الذي يبني عليه حاوي فِداءه.

٣ – خليل حاوي والفداء في المسيحيّة: لا يمكن أن نغفل البعد المسيحيّ في مفهوم الفداء عند خليل حاوي، فصورة المسيح نفسه ودعواه ترتبط أساسًا بالفداء. إنّه "الفادي، و"حَمَلُ الله" الذي افتدى الإنسانَ به، ليتخلَّص من الخطيئة، بمعنى أنّ الله ارتضى أن يضحّي بابنه الوحيد من أجل أن يخلِّص الجنسَ البشريَّ من خطيئة آدم، وفي هذا اختلاف جوهري مع العهد العتيق وميثاقه. على هذا الأساس يجب أن نفهم طبيعة الفداء كما تجلّى في "العهد الجديد".

---

[١] – محمد مرتضى الزبيدي، **تاج** العروس، الكويت: وزارة الإرشاد والإنباء، ١٩٦٥، ٤٠/ ٢٢١– ٢٢٢ (مادة: ف د ي)

[٢] – المصدر نفسه، ٤٠/ ٢٢٤

[٣] – مجمع اللغة العربية بمصر، **المعجم الوسيط**، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤، ص ٦٧٧ (مادة: ف د ي)

في المسيحيّة أنّ المسيح جاء ليفتدي الناس بدمه، ويقيمَ عهدًا جديدًا بين الله والبشر – كلّ البشر المؤمنين به؛ وهذا عهد يخالف تمامًا عهد اليهود القديم، لأنّ العهد القديم يتكلّم على ميثاق انعزاليّ، أقامه الله لشعب اختاره دون باقي الشعوب، ما يجعل العمق الفكريّ والروحيّ والأخلاقيّ مخالفًا تمامًا للمسيحيّة، بل مناقضًا له[١]، ففيه أنّ الله (يهوه) إله يحاسب على خطيئة الشخص في أبنائه وأحفاده، لهذا السبب كان "عهد الله" لجماعته المختارة دون سواها، وهذه الجماعة هي العبريّون[٢]. والمسيح بموته على الصليب، وقيامته، قدّم فعل المحبّة الأعمق، وكان الفادي الذي خلّص البشريّة من ربقة الخطيئة الأصليّة. إنّه "الحَمَل" الذي يهرق دمه من أجل مغفرة الخطايا، وهو "ابن الله الوحيد" الذي تجسّدت فيه روحه، وقامت، من خلاله، بفعل الفداء الأعظم. وقد ذكر إيليا حاوي علاقة أخيه خليل بتجربة المسيح، قال: "تجربة المسيح رافقت خليلًا منذ طفولته الأولى، وفي المدارس التي اختلف عليها؛ وكان يحضر جنازته، ويشهد انتصاره باليقين الواقعيّ والماديّ من تلك الجنازات التي تُقام كلّ سنة. وكان يشترك فيها صبيًّا، وشابًّا، وكهلًا، وعلى أبواب الشيخوخة... فالمسيح كان في حياة خليل بالممارسة الفعليّة، عبر العادات والتقاليد القرويّة، وقد نهل منها أعمق رموزه وأصدقها. وأدونيس

---

[١] – كان خليل قد درس في صباه الدين في مدرسة القديسة ملكة الإنجيليّة، وتعرّف إلى العهد العتيق، وحفظ المزامير، ولكنّه كان يعجب لهذا الإله القديم المحبّ للدماء والانتقام، وينفر منه. وقد عبر عن هذا في قصيدته "أهيرمان".

[٢] – ألان مرشدور، **الموت والحياة في الكتاب المقدس**، بيروت: دار المشرق، ط٣، ١٩٩٣، ص ٣٠

ذاته كان أسطورته، متقمّصة تقمّصًا عميقًا في روح الجبل اللبنانيّ."[١] وقد كتب بعض القصائد قبل "نهر الرماد" نشرها في بعض الصحف، من بينها قصيدة "قربان الجسد" التي ظهرت في مجلّة "العروة الوثقى"، عبّر فيها عن تجربته المسيحيّة، وكذلك قصيدته "المطهر".

هذه الصورة هي الصورة الدينيّة التي حملها شعر خليل حاوي في مسألة الفداء. فحاوي في شعره يطمح إلى أن يرقى الشاعر إلى هذه المنزلة، ليكون فاديًا للأمّة، ولأبناء جيله. في الواقع، فإنّ الخلاص الذي يحلم به لا يتمّ إلّا من خلال انبعاث أصيل، يتفجّر في أعماق ضمير الأمّة، لينقلها من الموت إلى الحياة مجدَّدًا، ويشكّل انعطافة تغيّر التاريخ، وتردّه إلى مساره السليم.

وهذه الصورة المتكرّرة في شعر حاوي هي التي جعلت يقينه بالرؤيا يقينًا ثابتًا، لأنّ اتصال الرائي بالفوق يتيح له أن ينقل فعل الخلاص إلى الأمّة، وأن يكشف عن أقصى حيويّتها الكامنة في أعماقها، ولكن بشرط أن تتحرّر تلك الأعماق من الرواسب البالية التي فيها، كما ظهر هذا في قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة".

لقد تمكّن حاوي من أن يجعل الإله التوراتيّ الحقود إلهًا قريبًا من المسيح، عبر تغييره طبيعته الرهيبة، وذلك من خلال اقتباسه صفات المسيح، وعلى رأسها صفة الفداء التي يقوم فعله التحريريّ عليها. وقَرَنَ حتى الآلهة الوثنيّة السوريّة الأصل، وخصوصًا "بعل"، بهذه الصورة، فجعل صورة المسيح

---

[١] – إيليا حاوي، **مع خليل حاوي**، ص ٣٣٦

تمتصّ صفات الإلهين اللذين كانت لهما، على ما يبدو، في ذهن خليل، طبيعة أسطوريّة، وتحوّلا في النصّ إلى مصدرين للفداء، من أجل تخليص الجيل من العقم الراسخ فيه، فتقاطعت بذلك صورتان معًا: صورة الإله التوراتيّ الذي تبدّلت صفاته، وصورة "بعل" الكنعانيّ الذي يحمل فكرة الخلق والانبعاث، وذابتا في صورة المسيح الذي افتدى الإنسان بموته، من أجل أن يقيم مع الله عهدًا جديدًا. يقول:

"أنتمُ أنتنَّ يا نسلَ إلهٍ
دمُهُ ينبتُ نَيسانَ التلالْ
أنتمُ أنتنَّ في عمري
مصابيحٌ، مروجٌ وكَفاهْ
وأنا في حبِّكمْ، في حبِّكُنَ
– وفِدى الزنبقِ في تلكَ التلالْ–
أتحدّى مِحنةَ الصلْبِ،
أعاني الموتَ في حبِّ الحياةْ."[١]

وترتبط صورة الفداء في المسيحيّة بالصليب ورمزه، لأنّ المسيح مات على الصليب من أجل خلاص الإنسان، كما يبدو لنا من هذا الأنموذج المعروض. وفي كلامه على الشرق القديم الذي خلا من عابري جسر الآتي. يقول واصفًا إياه:

"سوف يمضون وتبقى

---

[١] – خليل حاوي، **ديوان خليل حاوي**، ١٩٩٣، ص ١٣٤ – ١٣٥

فارغَ الكفينِ مصلوبًا وحيدْ..."[١]

فالصلب صورة من صور التطهّر، لأنّ الشرق المذكور هنا مرتبط بالاحتراق أيضًا ("للريح التي توسعه جَلدًا وحَرْقًا")[٢]، والاحتراق له مصدر كنعانيّ في فكر حاوي، سنعود إلى الكلام عليه بعد قليل.

على هذا، فالتطهّر يرتبط بالفداء، لأنّ الفادي يطهّر ما حوله، ويبعث طاقته الحيويّة. وهو مرتبط بالإيمان، لأنّه فِعل إيمان بحد ذاته: إيمان بالآخر، وبقوّة البعث الذي يقيمه من موته. وحين ينتفي هذا الإيمان تتعذّر عمليّة الفداء هذه، كما تبيّن لنا في قصيدة "لعازر ١٩٦٢"، حيث نجد بطل القصيدة فقد إيمانه بالمسيح، فتعذّر انبعاثه، لأنّ من طبيعة الانبعاث أن يكون تفجّرًا للحياة من أعماق الذات[٣]:

"صلَواتُ الحبِّ والفِصْحِ المغنّي
في دموعِ الناصِري
أترى تبعثُ مَيْتًا
حجّرتْهُ شَهوةُ الموتِ،
ترى هل تستطيعْ
أَنْ تُزيحَ الصخرَ عنّي
والظلامَ اليابسَ المركومَ

---

[١] – المصدر نفسه، ص ١٧٠

[٢] – المصدر نفسه، ص ١٦٩

[٣]– يقول حاوي: "وفي طبيعة الانبعاث أن يكون تفجّرًا من أعماق الذات..." (المصدر نفسه، ص ٣٣٦ (قصيدة: "لعازر ١٩٦٢")

في القبرِ المنيعْ؟"[١]

فالمسيح، لأنّه افتدى الناس، صار هو نفسه، في العهد الجديد، القيامة والحياة، فهو "كلمة" الله، لهذا السبب يعني التواصل معه التواصلَ مع الحياة التي يحملها؛ وهذا يظهر بوضوح في إنجيل يوحنا، حيث يقول: "أنا هو القيامة والحياة. مَن آمن بي وإن مات فسيحيا؛ وكلّ من كان حيّا وآمن بي فلن يموت إلى الأبد."[٢] وعلى هذا يبقى هو أقوى رموز الانبعاث في نصّ حاوي، ويقترن الشاعر به في حالات الفداء التي يتقمّصها البطل، أو يتقمّصها هو بطلًا رائيًا للأمّة، يعاني الموت في سبيل الحياة، ويفتدي بموته الجيل الجديد لينبعث معه:

"أهِ، ربّي! صوتُهم يصرخُ في قبري:
تعالْ!!
كيفَ لا أنفضُ عن صدري الجلاميدَ
الجلاميدَ الثقالْ
كيفَ لا أصرعُ أوجاعي وموتي
كيفَ لا أضرعُ في ذلٍّ وصمتِ:
"رُدَني، ربّي، إلى أرضي"
"أعدْني للحياةْ"..."[٣]

---

[١]- المصدر نفسه، ص ٣٤١ - ٣٤٢

[٢] - يوحنا/١١: ٢٥ - ٢٦

[٣] - خليل حاوي، **ديوان خليل حاوي**، ص ١٣٢

إنّ قوّة الحبّ التي تنفجر في البطل هي التي تحدوه على افتداء الآخرين انطلاقًا من العهد الجديد الذي يجمع بين المسيح والناس، وهي التي تأسّست عليها ولادة المسيح نفسه. فالمجوس الذين أتوا ليروا المسيح عند ولادته، وقدموا له ثلاث هدايا رمزيّة، هي الذهب والبخور والمرّ، كانت لتعرّفه بمهمّته في هذه الأرض: فالذهب لأنه ملك (ملكوته في الآخرة)، والبخور لأنّه إله، والمرّ لأنه سيموت فداءً للبشر. ولأنّ المسيح ولد في نعمة الإيمان، وفي يقين الفداء الآتي، فقد تمكّن من تحرير البشر من خطيئتهم، ونقلهم إلى حالة جديدة من الأمل عمّمها على الناس. إنّ حبّ الشاعر للجيل الآتي هو الذي يجعله فاديًا، وهو الذي يجعل عمليّة الفداء ممكنة. يقول:

"باسم ما أحرقتُ من نفسي بنفسي
لأصفّي وجهَ تاريخي وأمسي...
ليحُلَّ الخصبُ وَلْتَجْرِ الينابيعُ
ويَمْضِ "الخِضْرُ" في إثْرِ الغزاةْ،
فارسٌ يولدُ من حبي لأطفالي
وحبّي للحياةْ..."[١]

إنّ انعدام الإيمان في هذا المجال يجعل مسألة الفداء مستحيلة، وهي الحال التي بدأت في قصيدة "لعازر ١٩٦٢"، واستمرّت في القصيدتين اللاحقتين ("الأم الحزينة"، و"ضباب وبروق"). وغياب الإيمان هذا أفرغ

[١] – المصدر نفسه، ص ١٦٠

الضمير الإلهيّ من معناه، ليجعل الشرّ منتشرًا في كلّ مكان، وسط هذا الغياب الرهيب، وصار "ضمير الله صحراء، وصمتًا يترامى عبر صحراء الرمال"[١]، وهوى الفارس وغاب في دخان التبغ الذي يبثّه انحطاط الأرض، وتقاعس الناس في الأمّة[٢]. ولكنّ قلب هذا البطل كان أقوى من الموت، فانتصر مجدَّدًا للحياة، وعاد "شهابًا" يحرق الليل[٣]، و"رعدًا جريحًا"[٤] يفتدى الأمّة بدمه، كما افتدى المسيح الإنسانَ بهذا الدم على الصليب. وهو بطل يولد بلا دنس، بكرًا كما لم تكن قبله بكارة، من أمّ بكر (هي الأمّة)، تفتتح الكون بسيفه، وتغيّر وجه التاريخ:

"وتباركتْ رَحِمُ التي وَلَدَتْ
على ظهر الخيولْ
– وَلَدَتْ وما برحتْ بتولْ –
بطلًا يروّي سيفَهُ
جمرَ الشهابْ
من منبعِ الشهُب التي التَمَعَتْ
حروفًا في الكتابْ
ومضَتْ بروقًا أحرقَتْ
عن جوهرِ الكونِ الحجابْ،

١ – المصدر نفسه، ص ٣٩٨
٢ – المصدر نفسه، ص ٤١٥
٣ – المصدر نفسه، ص ٤٥٠
٤ – المصدر نفسه، ص ٤٣٣

صهَرَتْ مداراتِ النجومْ
وتفتّحتْ عن وردةٍ حمراءَ
تلتهمُ المعابرَ والغيومْ."[١]

والجدير بالذكر هنا أنّ حاوي يقرن في صفات البطل كلًّا من الفداء في المسيحيّة والإسلام، فصورة المسيح في هذا المثال تقترن بصورة النبيّ محمد، لأنّ البطل يولد من أمّ بتول (هي نفسها التي وُلد المسيح منها هنا)، ولكنّه يولد فاتحًا من فاتحي المسلمين الذين حملوا معهم القرآن في الفتوحات. وبهذا فإنّ البطل لا يرتبط بدين دون دين، بل هو ينتمي إلى الدينين التوحيديّين اللذين احترمهما حاوي: المسيحيّة والإسلام، ورأى في إلههما إلهًا واحدًا. ومن الواضح أنّه متأثر جدًّا بآراء أنطون سعادة التي وردت في كتابه "الإسلام في رسالتيه"، والتي يأخذ بها الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ. وسنتوقّف عند تأثير هذا القائد في شخصية حاوي وفكره.

٤ – خليل حاوي والفداء في صورة أنطون سعادة: تأثّر خليل حاوي، في أوّل شبابه، بالحزب السوريّ القومي الاجتماعي الذي انتمى إليه، وآمن بعقيدته، وأعجب بشخصيّة قائده أشدّ الإعجاب، وكان أنطون سعادة يترك أثرًا ساحرًا في نفوس من يسمعونه أو يرافقونه، كما هو معروف. وتركت عقيدة الحزب في نفس حاوي أثرًا لا يمحى، حتّى بعد أن تركه عقب وفاة زعيمه سعادة، لخلافه مع جورج عبد المسيح. ويظهر تأثّره واضحًا بالحزب من خلال شعاره الزوبعة التي انعكست مرارًا في شعره: من "زوبعة

[١] – المصدر نفسه، ص ٤٦٧ – ٤٦٨

الشوك"[١]، إلى زوابع الرمل"[٢]، و"الزوبعة الطروب"[٣]، و"الزوبعة السوداء"[٤]، والزوبعة التي تعبر الجسد[٥]، إلى الـ"زوبعة من وهج النهد والشعر"[٦]، إلى التفاهات التي "تزوبع الأعمدة"[٧]. كما ظهرت مغلّفة بصورة الوردة الحمراء التي تلتهم المعابر والغيوم في قصيدة "رسالة الغفران من صالح إلى ثمود". وعليه، فإنّ الزوبعة لم تفارق تفكير حاوي، لأنّه كان متأثرًا أشدّ التأثّر بالحزب، حتّى بعد أن تركه.

لقد استلهم خليل حاوي من مؤسّس الحزب أنطون سعادة صورة الفداء في البطل، تمامًا كما تأثّر بالفداء المسيحيّ، بل أكثر. وفي الواقع، فإنّ تجربة خليل حاوي في الحزب، كما يقول نعيم جرداق صديق الشاعر، "هي أهمّ حدث في حياته، لجهة تكوينه الروحيّ (و)النفسيّ (و)المعنويّ والشعريّ."[٨] وحاوي "لم يستطع أن يسحب نفسه من سعادة كمفكّر وقدوة ونهضة روحيّة ورسالة" طوال حياته.[٩] وقد رأى أنطون سعادة نفسه "أنّ جذور التضحية الفرديّة متأصّلة في النفسيّة السوريّة منذ زمن الكنعانيّين،

---

١ – المصدر نفسه، ص ١٨١

٢ – المصدر نفسه، ص ٢٠٤

٣ – المصدر نفسه، ص ٢٠٦

٤ – المصدر نفسه، ص ٢٨٤

٥ – المصدر نفسه، ص ٣٢٣

٦ – المصدر نفسه، ص

٧ – المصدر نفسه، ص ٤٤١ – ٤٤٢

٨ – محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، استوكهولم: دار نلسن، ط٢، ص ٣٧

٩ – المرجع نفسه، ص ٣٨

وأكّد أنّ هذا المبدأ أساسي لكلّ مجتمع جدير بالبقاء والارتقاء، وهو أهمّ مبدإ مناقبيّ قام عليه فَلاحُ أيِّ مجتمع متمدّن أو متوحّش."[١]

كان هذا القائد، بالنسبة إلى حاوي، وإلى المحازبين القوميّين السوريّين، في كلّ تعاليمه، البطلَ، والقائدَ الذي يفتدي الجماعة، ليحمل الخلاص؛ ومن البديهيّ أن يتّخذ خليل حاوي من الأساطير الكنعانيّة رموزًا للانبعاث، لأنّ سعادة كان يرى في هذه الأساطير قوّة حضاريّة في الأمّة، تعكس "عظمة التخيُّل السوريّ، والتفكير السوريّ في الحياة وقضاياها الكبرى."[٢] من هنا نجد حاوي يداخل بين بعض الرموز المسيحيّة والكنعانيّة، من أجل أن يعرض فكرة البطل الفادي، ولا سيّما "تموز" و"بعل" و"ملقارت"، خصوصًا في "نهر الرماد". فهذه الرموز الثلاثة تترابط ورمز المسيح، لتولّد تركيبة دلاليّة مميزة، تقودنا إلى القائد البطل الذي يفتدي الأمّة، ويقدّم الخلاص لها من خلال الفعل. يقول حاوي:

"يا إلهَ الخصبِ، يا بعلًا يفضّ
التربةَ العاقرَ
يا شمسَ الحصيدْ
يا إلهًا ينفضُ القبرَ،
ويا فِصحًا مجيدْ،
أنتَ يا تمّوزُ، يا شمسَ الحصيدْ

---

١ – المرجع نفسه، ص ١٦١ – ١٦٢

٢ – أنطون سعادة، **الصراع الفكري في الأدب السوري**، لا دار نشر، ١٩٧٨، ص ٦١

نجِّنا، نجِّ عروقَ الأرضِ
من عقمٍ دَهاها ودهانا،
أَدفئِ الموتى الحزانى..."[١]

يعكس هذا النصّ الرموز الثلاثة الأسطوريّة التي تكلّمنا عليها، بالإضافة إلى رمز المسيح الفادي؛ فـ"بعل" إله الخصب، كما يصرّح الشاعر، والإله الذي ينفض القبر هو المسيح الذي نهض من الموت. ولكنّ صورة المسيح ترتبط بـ"تموز" الكنعانيّ كما هو معروف، لأنّ هذا الإله يموت وينبعث من الموت، مصوِّرًا الفصول وحركتها. وكأنّ موت "تموز" وعودته إلى الحياة وهبَ الأرض نعمة الانبعاث، وفجّر فيها الخصب، بشكل متكرّر. أمّا "ملقارت" فيظهر في الدفء الذي يريد الشاعر أن يدخله على الموتى، ومن المعروف أنّ الميت بارد، وأنّ ملقارت كان إلهًا كنعانيًّا، وكان، "في جوانب من قصّته، يشبه قصة "أدونيس"، لأنّه يموت وينبعث من الموت، فقد كانوا يحتفلون بانبعاثه في شهر كانون الثاني، فيحرقون تمثالًا كبيرًا له. وقد كانوا، من قبل، يحرقون إنسانًا أو كاهنًا، ثمّ عدلوا عن هذا، فيما بعد، إلى حرق التمثال. وكانوا يقومون بحركات تمثيليّة ترمز إلى انبعاث الإله. ومفاد هذا الاحتفال أنّ "ملقارت" رحل إلى ليبيةَ، ولكنّ "طَيفون" الشيطان صرعه، فأقامه "إيولانس" من الموت."[٢] ويظهر ارتباط الرمز الانبعاثيّ بملقارت أكثر في قول حاوي:

---

١ – خليل حاوي، **ديوان خليل حاوي**، ص ١١٩ – ١٢٠

٢ – ديزيره سقال، **مفتاح الآلهة**، الذوق: المكتبة الأهلية، ٢٠١١، ص ١٤٣

باسمِ ما أحرقتُ من نفسي بنفسي
لأصفّي وجهَ تاريخي وأمسي..."[١]

بهذا نجد أنّ الأقاصيص الأربعة تلتقي معًا في مسألة الانبعاث: فـ"تموز" و"ملقارت" و"بعل" كلها آلهة تمثّل انتصار الحياة على الموت، ومثلها المسيحُ، ولكنّ هذا الأخير يحمل معنى الفداء الذي يسرّبه إلى الرموز الثلاثة الأخرى، ليصير معنى موتها وعودتها إلى الحياة مرتبطًا به. وهذه الصور كلّها تنتقل إلى شخصيّة القائد الفادي نفسه، تلك الشخصيّة التي استلهمها حاوي من أنطون سعادة، فصار الشاعر الملتزمُ والرائي عنده هو البطلَ الفادي الذي يقود قومه إلى الانبعاث والتجديد. لهذا يمكننا أن نقول إنّ أنطون سعادة حاول، من خلال هذه الأساطير، أن يقيم جسرًا بين السوريّ القديم والسوريّ الحديث، ليظهر التكامل الفكريّ والقوميّ بينهما. وكان مؤسّس الحزب هذا قد مهّد لتجديد في القول الشعريّ، و"لا سيّما تحت خانة ما اصطلح على تسميته الشعر التموزيّ، وما ينطوي عليه من مضامين البعث بعد الموت والخصب إثر اليباب، فالتفت حاوي... إلى توظيف أسطورة تموز، وغيرها من الأساطير، ثمَّ لَقَّحها جميعها برؤيا مستقلّة وتختصّ به وحده، وباعث ذلك تفرّده بنظرة حضاريّة لم تحدْ يومًا عن العقيدة السوريّة القوميّة"، أو عن جوهرها.[٢] ويمكننا اعتبار قصائد "حبّ وجلجلة"[٣]،

---

[١] – خليل حاوي، **ديوان خليل حاوي**، ص ١٦٠

[٢] – محمود شريح، **خليل حاوي وأنطون سعادة**، ص ٦٣

[٣] – خليل حاوي، **ديوان خليل حاوي**، ص ١٢٩ وما بعدها (ديوان: نهر الرماد)

و"عودة إلى سدوم"[١]، و"الجسر"[٢]، و"الرعد الجريح"[٣]، و"رسالة الغفران من صالح إلى ثمود"[٤] أكثر القصائد تعبيرًا عن موقف الفداء وتصويرًا للبطل الفادي. وفي حين أنّ القصائد الثلاثة الأولى تنتمي إلى ديوان "نهر الرماد"، أي إلى مرحلة كان فيها حاوي لا يزال متأثّرًا بعمق بشخصيّة أنطون سعادة، فإنّ القصيدتين الأخيرتين تنتميان إلى ديوان "الرعد الجريح"، وهو ديوان كان خليل قد انضم، خلال كتابته، إلى "العروة الوثقى"، واعتنق القوميّة العربيّة، ولكن من غير أن يتخلّى تمامًا عن أفكار سعادة، وهذا يعكس امتداد الفكر السوريّ القوميّ في ضمير حاوي، حتّى عندما انتقل إلى اعتناق القضيّة العربيّة، إذ كان سعاده حاضرًا فيها، لا يغيب.

والفداء الذي يحمل الخلاص للأمّة يقتضي فِعلَ إيمان عميق، لأنّ الإيمان هو الأساس الذي تُبنى التضحية عليه. وفي الواقع فإن مسألة الالتزام نفسها تقوم عليه، فالبطل الفادي شخص ملتزم أشدّ الالتزام بفعل إيمانه الراسخ، يقدّم نفسه من أجل خلاص الفرد، ويحمل لهم "بشارة" الخلاص، ورؤيا الآتي. يقول في قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة":

"عُدْتُ إليكم شاعرًا في فمهِ بشارَهْ
يقولُ ما يقولْ
بفطرةٍ تُحسّ ما في رحِمِ الفصلِ

---

١ – المصدر نفسه، ص ١٤٧ وما بعدها (ديوان: "نهر الرماد")

٢ – المصدر نفسه، ص ١٦٣ وما بعدها (ديوان: "نهر الرماد")

٣ – المصدر نفسه، ص ٤١٧ وما بعدها (ديوان: "الرعد الجريح")

٤ – المصدر نفسه، ص ٤٦٥ وما بعدها (ديوان: "الرعد الجريح")

تراهُ قبلَ أَن يولدَ في الفصولْ."[١]

إنّ الفادي واثق ثقة لا تتزعزع بقدرة الذين يفديهم، وهو مكتفٍ بهم، فالإيمان يمدّه بقوّة الكَفاف التي تعينه على افتداء الجيل كلّه. وهذه الثقة والالتزام العميقين يجعلان البطل الفادي رائيًا، يعمل بمنطق الرؤيا،[٢] وهو منطق يعلو على الواقع، ويحرّك الحدس الذي يقرأ الآتي ويستشعره، ويتحرّك من خلال هذا. من هنا كان حاوي يؤمن بأنّ للرؤيا يقينًا يعلو على يقين الواقع، وأنّها لا يمكن أن تكذب، ويعرّفها بأنّها "نوع من المعرفة التي تتخطّى نطاق العلم المحدود بالظاهر والمحسوس، وتُنافِس الفلسفة، وتتغلب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء. وهي سِمة الشاعر الأصيل... وبكلمة هي القدرة الهائلة التي يجب أن يتّصف بها الشاعر على صَهْرِ ما يستمدّه من نتاج الآخرين وطبعه بنظرته الخاصة إلى الوجود وطريقته في التعبير."[٣] ويرى أنّ "الرؤيا التي لا تتولّد عن تجربة كيانيّة، تعانيها ذات الشاعر بكليّة عناصرها معاناةً للوجود على مستوى الواقع وما فوق الواقع ودونه، لا يصدر عنها غير إشراقات تتألّق في فراغ."[٤]

إنّ الإشارات، في خطاب حاوي، ترمي إلى تشكيل صورة للبطل القوميّ بكلّ ما فيه من التزام وفداء، وقد نجح هذا البطل في مرحلة من المراحل (مطلع السبعينات) في أن يمسح اللعنة عن "لعازر"، ويرفع العارَ عن

---

١ – المصدر نفسه، ص ٢٩٩

٢ – لهذا السبب جعلنا هذا الفصل مباشرة بعد الفصل السابق، فالمسألة الرؤيويّة تربط بينهما.

٣ – جهاد فاضل، **قضايا الشعر الحديث**، بيروت: دار الشروق، ط٤، ١٩٨٤، ص ٢٧٧

٤ – المرجع نفسه، ص ٢٨٢

أرضه، فردّه إلى الحياة في صورة "الرعد الجريح". هكذا كانت هذه القصيدة "منطلقَ التعبير عن صورة البطل المخلّص فجاءت "رسالة الغفران من صالح إلى ثمود" لتكمّل الصورة، وتضعها في إطارها الحقيقيّ."[١]

٥ – خلاصة: أخيرًا، يمكننا أن نقول إنّ الفداء، في شعر خليل حاوي، يقوم على أساس جملة من العلاقات: أوّلها الإيمان والالتزام، وثانيهما الحبّ، وثالثها الرؤيا التي تعلو على الواقع.

أمّا الفداء نفسه فيُبْنى على أساس شخصيّتين محوريّتين، هما المسيح وأنطون سعادة؛ فشخصيّة الأوّل كانت مؤثرة أشدّ التأثير في شعر حاوي، لأنّه يمثّل له قمّة التضحية المرتبطة برؤيا متكاملة. في حين كانت شخصيّة الثاني، أنطون سعادة، شخصيّة القائد الذي يكرّس حياته من أجل مبادئه، ويفتدي بنفسه الأمّة، لتقوم هذه المبادئ، وتستمرّ في الجيل اللاحق. ومن المعروف أنّ تشابهًا قامَ بين شخصيّتي سعادة وحاوي، فقد كان كلّ منهما معتدًّا بنفسه، يؤمن بأنّ له دورًا طليعيًّا في خلاص أمّته، شديد الصلابة والعزم، يتحدّى بلا خوف ولا تراجع، ويؤمن بالفداء والتضحية في سبيل المجموعة.

وللفداء رموز في شعر حاوي، تمحورت، في المرحلة الأولى خصوصًا (مرحلة "نهر الرماد")، حول رموز "بعل" و"تموز" و"ملقارت" (و"العنقاء" من خلاله)، وكلّ هذه الرموز من أصل سوريّ تكلّم عليها سعادة، مركزًا على "تموز" منها. ولا يخفى على قارئ حاوي المتضلّع من نتاجه وفكره أنّ "تموز"

---

١ – ريتا عوض، **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، ص ١٤٥

مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمسيح كرمز، لأنّ الثاني هو اكتمال الرموز جميعًا، ويحتوي عليها كلّها، ولكنّه يتجاوزها بطبيعة الفداء المرتبط بالحب، في حين أنّ سعادة يتداخل والمسيح من حيث كونه الرمز الأعمق للالتزام، وهو يتمثّل في حاوي نفسه الذي تقمّص شخصيّة الزعيم الحزبيّ، في كثير من المواقف.

٦ – خاتمة: لقد مثّل الفداء جوهر التجربة التي قام عليها شعر حاوي الرؤيويّ خصوصًا، وغير الرؤيويّ عمومًا. وكان حاوي، في شعره، مثال البطل الفادي الذي يقهر الموت، ويبقى زوبعة مجلجلة، تقوّض الموات، والتحجّر، والتقاعس، والخيانة، لتترك النار في الأرض، تلك النار التي تحرق من أجل أن تحيي، وتؤمن بأنّ النسل المتحدّر من رؤية حاوي "أمّة لا ترضى القبر مكانًا لها تحت الشمس".

الفصل الرابع:
صورة الشرق في قصيدة "هكذا كلمني الشرق" لمحمد بنيس

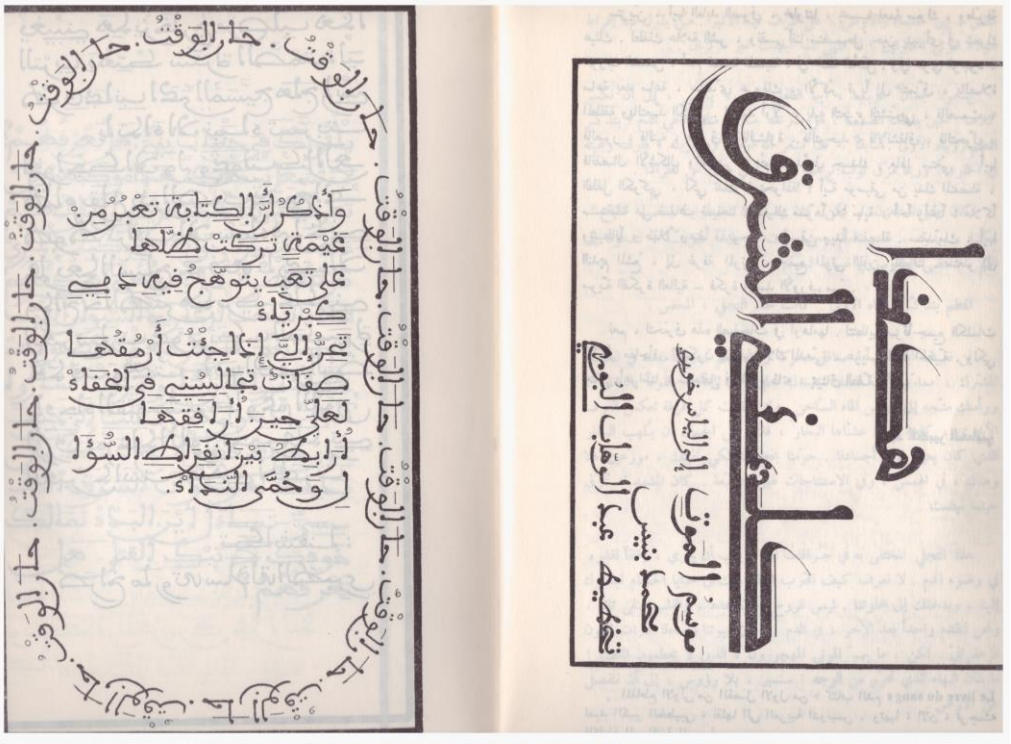
١ – مقدّمة: نمثّل بهذه القصيدة على طبيعة الكتابة الحديثة الشعريّة، حيث نجد انفتاحًا جديدًا على عدد من الأمور لم نألفها في الكتابة الشعريّة القديمة. فاللغة، والصورة، والإيقاع، وحتى الخطّ نفسه، كلّه يشكّل أفقًا واسعًا من التجديد الذي دعت إليه الحداثة ومارسته. كما أنّه يكشف عن معنى الحرّيّة الذي أرساها عليه الروّاد، ودعوا إليها وتمسّكوا بها.

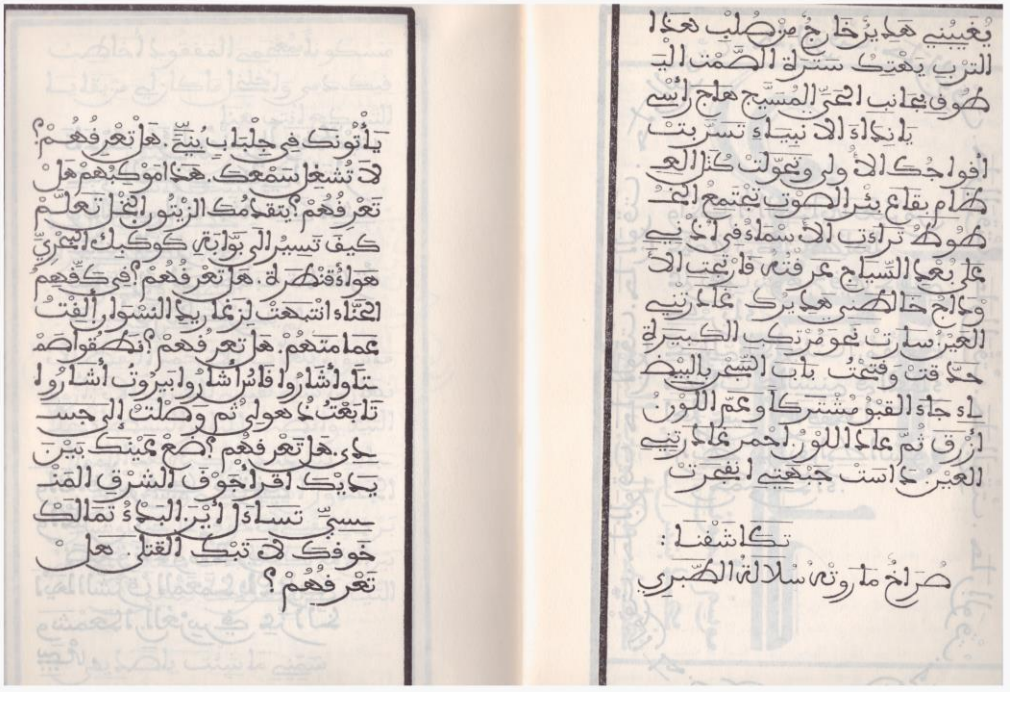
تفتحُ قصيدة "هكذا كَلّمَني الشرق"[١] لمحمد بنّيس أفقًا خاصًّا بها، يَتموضَعُ فيه شرقُ الشاعر. وثمّةَ سلطَةٌ كبيرةٌ يمارسُها النصّ، في هذا المجال، تُرَسِّخُ تلكَ الصورةَ على النحوِ الذي تقرّرُه ذاتُ القارئِ: قارئِ الشرقِ. ومن البديهيّ أن تتضافرَ مجموعةُ عناصرَ لتشكيلِ هذه الصورةِ، داخلَ النصّ، تَنبني كلُّها على أساسٍ واحد، قائمٍ على جدليّةٍ محوريّةٍ، تتفرّعُ منها الصورُ.

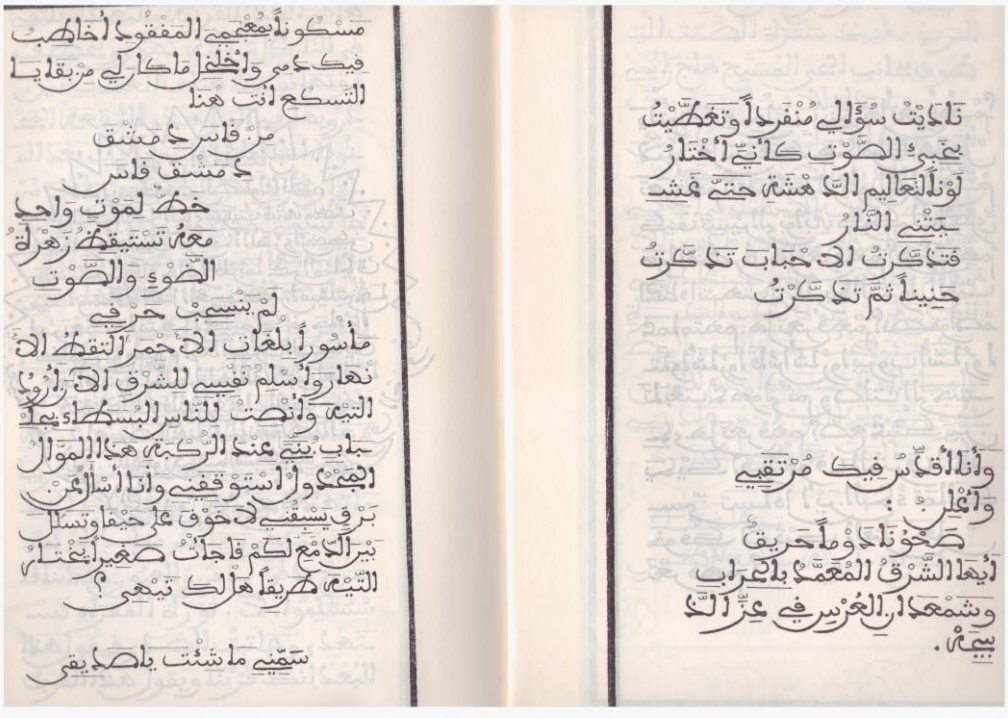
٢ – القصيدة: لأنّ القصيدة مكتوبة بخطّ وبإخراج خاصَّين، نثبتها كما وردت حيث نُشرَت في مجلّة "مواقف".

---

١ – محمد بنيس، **قصيدة: هكذا كلمني الشرق**، مواقف، عدد ٣٦، شتاء ١٩٨٠، ص ١٤ – ٢٧


حارس الوقت
سوسن البرغوثي الياسر
محمد نبيل عبد الوهاب البعيج
تقديم





٣ – جدليّة الموت/ الحياة: نشر بنيس هذه القصيدة بالحرف المغربيّ (الشبيه جدًّا بالحرف الديوانيّ)، محاولًا أن يجعل القصيدة تُقيم هندستها الخاصّة، وإيقاعها البصريّ، و"يَستَحضر جسدُ الحروف إيقاعَ الهندسة الأندلسيّة، (فتتجاوز) الدلالة الكلّيّة للنصّ ما تحمله الأصوات وحدها."[١]

تتأسّس القصيدةُ على جدليّة الحياةِ/ الموت التي ترتبطُ جوهريًّا بجدليّةِ الحضورِ/ الغياب. فالنصّ ينفتحُ، معَ بدايتِه، على الاستحضار: "وأذكُرُ..."ما يعني أنَّ الشاعرَ يتلمَّسُ ما غابَ، ليعودَ، من خلالِهِ، إلى لحظاتِ الصفاءِ الميتَة، وإلى التساؤل الذي يواكبُ التغيير، وهي عودة تتمّ

[١] – خالدة السعيد، **أفق المعنى**، بيروت: دار الساقي، ٢٠١٨، ص ٧٥

عبر الكتابة. وعنوان القصيدةِ الفرعيُّ نفسه (موسمُ الموت) يحمل هذه الدلالة، غيرَ أنّه يتأسّسُ على الموتِ/ الغيابِ، لا على الحياةِ/ الحضور.

وتتجلّى أقوى صورِ الموتِ في العنفِ الذي يسحَب نحوَهُ كلَّ شيء، ويرسمُ الشرقَ، ويتولّى تحريكَهُ وتكوينَ صورتِه. ولعلّ الشاعرَ في انجرارِه وراءَ رؤياه داخلَ القصيدةِ تستحْوذُ عليه مفرداتٌ كثيرةٌ جدًّا ترتبطُ بهذه الصورةِ، وتحدّدُ فضاءَها الواسعَ: القَتلى،[١] الحِراب،[٢] الذبيحةُ،[٣] الدمُ المستَباح، خَطُّ الموت،[٤] البنادِق، الخليفة، العنفُ المفتوح، التِقاء الموتِ في النار،[٥] دروب الموت، القَتل، ترثي،[٦] دَفنٌ لدَفنٍ، الشرقُ المسْجى، يزحَفون (زَحفُ الغَزو)، قُتِلوا، جُنون الحرب، إلخ... تتضافر المفرداتُ لتشكيلِ خطٍّ في الرؤيا يخترقُ النصّ، من أوّله إلى آخره، ويتفرَّعُ داخلَ أعصابه، ليُحرّكَهُ شيئًا فشيئًا باتّجاهِ معنًى مفتوح، يتشابكُ معَ ذاتِه من خلالِ حقولٍ جدليّةٍ صُغرى، تتفرّعُ من إطارِ الموتِ والحياة.

ولكنَّ حركةَ العنفِ تحملُ في داخِلِها، أيضًا، بذورَ تغييرٍ تتّجهُ نحوَ الحياةِ، لتُفَتِّحَها في وجهِ الموت، وتصيرُ حركةَ تغييرٍ؛ وهي تتمثّلُ، خصوصًا،

---

١ – يقول: لا تبكِ القتلى.

٢ – يقول: أيُّها الشرقُ المعمَّدُ بالحِراب...

٣ – يقول: شمعدانِ العرسِ في عِزِّ الذبيحةِ...

٤ – يقول: من فاسَ دمَشقْ
خطٌّ لموتٍ واحدٍ...

٥ – يقول: المدُنُ القريبةُ والبعيدةُ تلتقي في النارْ
تَهوي وتَخطِفُ موتَها...

٦ – يقول: الخطوةُ ترثي غريبًا...

في النارِ والحريقِ المنقذَينِ،[١] لُغاتُ الأحمر، ثورةُ الفقراء،[٢] العواصف،[٣] الهجير، اللهيب،[٤] إلخ... وعليه، فهي جدليّةٌ تنسفُ نفسَها من داخلِها لأنّها تَنقضُ العنفَ القاتلَ بالعُنفِ المُحْيي، وتلجمُ العنفَ المُحْييَ بتوسّعِ العنفِ القاتل.

٤ – جدليّة السجن/ الحرّيّة: تطمحُ هذه الجدليّة إلى إضفاءِ عمقٍ سياسيٍّ على النصّ الذي يتوالَدُ، شيئًا فشيئًا، داخلَ فضائه. وهي، في الواقع، جدليّةٌ ترتبطُ بجدليّةِ الموت/ الحياة. فمشهدُ العنفِ الذي تكلّمنا عليه قبلَ قليلٍ يتفرَّعُ منهُ عنفٌ سياسيٌّ، يتّخذُ مَظاهرَهُ من خلالِ معجمٍ أضيقَ من معجمِ العنفِ، ولكنّهُ يرتبطُ به: بابُ السجنِ، القبو المشترَك، غِيابُ الأرض من أجل المفرّ،[٥] الأبواب، الأقفال، السياج... وهذا المعجَمُ يتأسَّسُ على أساسِ السلطةِ التي ترتبطُ بدورِها بنموذجَينِ: نموذجٍ سياسيٍّ، يمثِّلُهُ الخليفةُ (فلذاكرةِ الشاعرِ أنْ تخاطبَ الخليفةَ)، ونموذجٍ دينيٍّ تمثِّلُهُ سياسةُ التكفيرِ[٦] والفِتنةُ؛[٧] ويُمكنُ أنْ نربطَ هذا النموذجَ الثانيَ بصورةٍ أخرى، لها خلفيّةٌ اجتماعيّةٌ، محورُها التقاليدُ: العَمامات، جلباب النبيّ، زغاريد النسوان، الموّال، الواشِمَة...

---

١ – يقول: صَحوُنا حَريقٌ...

٢ – يقول: لا ثورةُ الفقراءِ تستهدي...

٣ – يقول: إنَّ العواصفَ نازِلةٌ...

٤ – يقول: فاصْحَبْ لَهيبَكَ نحوَ شبيهي...

٥ – يقول: لا أرضَ للمفرّ...

٦ – يقول: مُرتَكِب الكبيرة...

٧ – يقول: في دَمِكُم فِتَنٌ...

وبناءً على جدليّةِ السجنِ/ الحرّيّة، يتحرّكُ الشاعرُ في فضاءِ القصيدةِ، مُعَبِّرًا عنِ الحركةِ الدائمةِ التي تشدّ طرفي النقيضِ: السجنِ الذي يخرجُ منه،[١] والفضاءِ المفتوحِ الذي يرى منهُ الشرقَ. ويكونُ انشدادُ الشاعرِ نحوَ هذه النقطةِ الثانيةِ، غيرَ أنَّه حالُهُ كحالِ نصِّهِ تمامًا: فهو يتحرّكُ بينَ تناقضاتٍ تتجمّعُ، وتنثرُ شظاياها عبرَ الزمنِ. فالمقدَّسُ الذي يتحوّلُ إلى سلطةٍ يُمْكِنُها أن تُكَفِّرَ مَن تُكَفِّر هو أيضًا، وقبلَ أن يتحوَّلَ إلى سلطةٍ ذاتِ سياسةٍ، مقدَّسٌ نقِيٌّ:[٢] الشرقُ المقدَّس، شرق الأنبياءِ، نداء الأنبياء... لذلكَ تنكشفُ لنا حقيقةٌ مَهيبَةٌ من خلال هذا، فتَغَيُّر طبيعةِ الشيءِ في داخِلِها تنسِفُ هذه الطبيعةَ، وتجعلُها طبيعةً أخرى ليستْ هيَ من جوهرِها.

٥ – صورة الشرق: ولكنْ ما هي صورةُ الشرقِ التي ينقلُها النصّ إلينا ههنا؟ إنّها صورةٌ مُرَكَّبَةٌ لا تُشبهُ الشرقَ المألوفَ، وتُطابقُهُ في الوقتِ نفسه: فالشرقُ، عندَهُ، منبعُ الدينِ في صفائهِ الأوّلِ، بعيدًا عنِ السياسةِ، لأنه "شرقُ الأنبياء"، وفيهِ نداؤُهمْ. إنّه شرقٌ مقدَّسٌ بامتيازٍ. غيرَ أنَّ قداستَهُ هذهِ تتكسَّرُ في عنفِ السلطةِ التي تأكلُ نفسَها فيما هي تأكلُ غيرَها.[٣]

---

١ – يقول: فتَحْتُ بابَ السجنِ بالقضاءِ...

٢ – يقول: أيُّها الشرقُ المقدَّسُ...

٣ – يقول: يا نِداءَ الأنبياءِ تسرَّبَتْ أفواجُكَ الأولى وتَحَوَّلَتْ كتَلُ العظامِ بقاعِ بئرِ الصوتِ...

ويقول: صراخٌ ما روَتْهُ سلالَةُ الطَبَرِيّ...

ويقول: أيُّها الشرقُ المعمَّدُ بالحِرابِ...

ويقول: فلَرُبَّما تُمْحَى البنادقُ بينَنا ومسافةُ القَتْلِ العريضةُ...

ويقول: ها هي المُدُنُ القريبةُ والبعيدةُ تلتقي في النارِ كُلُّ مدينةٍ تَهوي وتخطفُ موتَها نَسِيَتْ هُتافَ العشبِ بينَ دروبِها في القَتْلِ...

والشرقُ، إلى هذا، شرقُ الزيتونِ، والنَخلِ، والسَروِ، والصحراءِ؛ وهذه صورٌ تقليديّةٌ في الشرقِ يستحضرُها النصّ من داخلِ هويّةِ المكان. غيرَ أنّها متشابكةٌ ومترامية: فالزيتونُ والسروُ يختلفانِ عنِ الصحراءِ والنخل، لأنّهما يمثّلانِ عنصرينِ متناقضين: عنصرِ الحضارةِ، وعنصرِ البداوة.

كما أنّ الشرقَ الذي ينقلُهُ النصّ إلينا مترامي الأطرافِ: من بيروتَ ودمشقَ وحَيفا، وصولًا إلى فاسَ. وهو بذلكَ شرقٌ عربيٌّ، لا شرقٌ أوسَطِيّ، بمعنى أنّه يتشكّلُ منَ المشرقِ والمغربِ العربيّين، بكلِّ ما في تاريخِهما من همومٍ وشجون، ومن التِقاءٍ واختلاف. إنّه شرقٌ يُطِلُّ على الغربِ، ويُحَمِّلُهُ ذاتَهُ في نواتِه. والشاعرُ نفسُهُ، أي إنسانُ شرقِ هذا النصّ، منشطِرٌ بدورِهِ في رؤيتِه.[١]

من جهةٍ أخرى، فهو شرقُ العنفِ، أو شرقُ النبوّةِ الذي انجَرَّ إلى العنفِ، بدليلِ أنَّ صورَهُ تخترقُ النصّ بكاملِهِ. والنصّ نفسُهُ يمارسُ عُنفًا كبيرًا على القارئِ وهو يكشِفُ عن نفسِهِ شيئًا فشيئًا. فحتّى الخَطُّ الذي نُشِرَ النصّ بهِ للمرّةِ الأولى يَسحَبُ القارئَ نحوه، ويشدُّهُ باتّجاهِ الدهشةِ.

على أنَّ النصّ أيضًا يتأسّسُ بينَ مَطلَعٍ ونهايةٍ مغايرتينِ لصورةِ الشرقِ كما يُظهِرُها الواقعُ، أو كما هيَ تبدو من خلالِ العنفِ، وتناقضاتِ الحياةِ والموتِ. فبينَ الاستِحضارِ الذي يُفتَتَحُ النصّ بهِ – وهو استِحضارٌ لصورةِ التساؤُلِ والتغيير:

"وأذكُرُ أنَّ الكِتابةَ تَعبُرُ منْ غيمةٍ تركَتْ ظِلَّها

---

١ – يقول: ثُمَّ انشطَرْتُ وشُبّاكُ بيتي يُطِلُّ على الغربِ...

على تَعَبٍ يتوهَّجُ فيهِ دَمي كِبرياءْ
تَحِنُّ إليَّ إذا جِئْتُ أرمُقُها
صِفاتٌ تُحالِسُني في الخَفاءْ
لعَلِّيَ حينَ أُرافِقُها
أُرابطُ بينَ انفِراطِ السؤالِ وحُمّى النِداءْ..."

هذا الاستهلالُ الذي يستحضرُ صورةَ التساؤلِ والتغييرِ يجعلُ الشاعرَ مرابطًا بينَ تساؤلاتِهِ وطبيعةِ الواقعِ التي تُفجِّرُ تلكَ التساؤلاتِ. في حينِ أنَّ خِتامَ النصّ يَفتَحُ أُفُقَ الحلمِ، ويرمي بالذاتِ في مغامرةِ الآتي:

"حانَ الوقتْ
فامْنَحْ هذا الوَشْمْ
ذاكرةً تتعلَّقُ عرشَ الماءْ
وانفخْ في أوراقِ الحلْمِ مقدّمةً
تَروي عنْ سَيِّدَتي الأنواءْ
فلِيَ الآنَ انصرَفَتْ كلِماتُكَ ضائعةً
حتّى اكتَمَلَتْ في طاعَتِها الأضواءْ."

وبعد، فالشرقُ الذي يَطمَحُ إليهِ الشاعرُ شرقُ التغييرِ، وهو تغييرٌ يَنسُلُ منْ جوهرِ الهُوِيّةِ التي تُمثِّلُ أصالةَ الفطرةِ، وبدءًا منها يتمُّ كلُّ تغييرٍ يتجاوزُ الواقعَ. إنَّ صوتَ الشرقِ في هذه القصيدةِ هو الصدى الذي تنبثقُ منهُ عناصرُ صورتِهِ، وصوتَ الشاعرِ الذي ينضمُّ إليهِ يُمثِّلُ ضميرَهُ الطامِحَ إلى التغييرِ، فيما هو يُفجِّرُ الحياةَ من أعماقِ الموتِ.

٦ – خاتمة: لقد بدا لنا جليًّا التركيب المميَّز للقصيدة الحديثة من خلال "هكذا كلّمني الشرق"؛ فالنصّ يتأسّس على لغة لا تقول مباشرةً، ولا تكشف عن المعنى إلّا من خلال جملة تداعيات، تتدرّج في النصّ، شيئًا فشيئًا. كما أنّ الإيقاع يتنوّع من قسم إلى آخر، ولا يكون واحدًا، ما يعكس تنوّع حالات الذات في الحياة. والخطّ المغربيّ الذي كتبَت به يتمّم هذا التوجّه الجديد، لأنّ الشاعر، في هذا النصّ، يركّز على هويّة معيّنة (الهوية المغربيّة)، يتمّمها استعمال الخطّ المذكور.

الفصل الخامس:
التركيب الوزنيّ والخالي من الوزن في قصيدة "عزف على قبر لارا" لغسان مطر

١ – مقدّمة: مثّل الشعر الحديث خروجًا عن التقليد، في كلّ من تركيب الصورة، واللغة، وطريقة التعبير، ومفهوم الشعر نفسه، كما سبق أن ذكرنا. واحتلّ الوزن والإيقاع في القصيدة الحديثة مكانة مهمّة، نظرًا إلى الدور الذي يحتلّه الإيقاع في تأدية الوظيفة الشعريّة. ولا يعني الإيقاعُ الوزنَ وحده، بل ثمّة عناصر أخرى تدخل فيه، وتبدأ من الحروف نفسها، ومن لعبة التكرارات التي تنتشر في النصّ، وصولًا إلى الوزن وإيقاعه، بالطريقة التي يمكن أن تفيد الشاعر، وتؤمّن له إمكانيّات خاصّة في التعبير عن تجربته. وقد حاول شعراء الحداثة، منذ الروّاد، وخصوصًا مع مجلّة "شعر" البيروتيّة، أن يستخرجوا ممّا ليس موقَّعًا بوزن، إيقاعات خاصّة كما رأينا، وهو مناسب لمصطلح "الشعر الحرّ" الذي راج في وقت من الأوقات.

٢ – دراسة الوزن في ديوان "عزف على قبر لارا" لغسان مطر: أصدر غسان مطر ديوان "عزف على قبر لارا" عام ١٩٩٠،[١] وقد كتبه عقب مقتل ابنته في حادث تفجير سيارة ملغومة، وكانت في التاسعة عشرة من عمرها.

---

[١] – غسان مطر، **عزف على قبر لارا**، بيروت: دار فكر، ١٩٩٠.

والديوان عبارة عن قصيدة واحدة، طويلة، تتألّف من اثنين وستين مقطعًا، معظمها قصير، إلّا المقاطع الثلاثة الأخيرة منها، فهي طويلة نسبيًّا، قياسًا على المقاطع السابقة لها. واللافت أنّ الشاعر لم يبنِ هذه القصيدة على أنموذج وزنيّ واحد، بل تعدّدت فيها النماذج الوزنيّة، وهذا ما سنقوم بدراسته.

أ – جولة إحصائيّة في الأوزان المستعملة والتفاعيل: إذا قمنا بجولة إحصائيّة في الأوزان والتفعيلات وإيقاع المقاطع التي استعملها الشاعر في هذه المطوّلة، وجدناها تتوزّع على أربعة أشكال رئيسة:

– الشكل الأوّل هو الأبيات التقليديّة، أي تلك التي تتألّف من صدر وعجز، وهي: **الكامل** (مقطعان)[١]، **والبسيط**[٢] (مقطعان،)، **ومنهوك البسيط**[٣] (مقطع واحد)، **والمتقارب**[٤] (مقطع واحد)، **ومجزوء المتقارب**[٥] (مقطع واحد)، **والطويل**[٦] (مقطع واحد)، **والخفيف**[٧] (مقطع واحد).

---

١ – ص ٢٠، ٢٦

٢ – ص ٣٢، ٤٦ – ٤٧

٣ – ص ٥٨

٤ – ص ٣٩

٥ – ص ٦٢ – ٦٣

٦ – ص ٥٤

٧ – ص ١٤

– الشكل الثاني هو التفعيلات المأخوذة من البحور المعروفة، وهي تفعيلة **المتقارب**[١] (واحد وعشرون مقطعًا)، وتفعيلة **الرمل**[٢] (خمسة مقاطع)، وتفعيلة **المحدث**[٣] (عشرة مقاطع)، وتفعيلة **الكامل**[٤] (أربعة مقاطع)، وتفعيلة **الرجز**[٥] (مقطعان).

– الشكل الثالث هو التركيبة الوزنيّة الشبيهة بإيقاع الخبب، والمركّبة من سبب خفيف (/ْ)، وفاصلة صغرى (///ْ)، يتكرّران بالمقدار الذي يحتاج إليه الشاعر، ومن غير انتظام، وذلك في ثلاثة مقاطع[٦]. وهذا التركيب شائع جدًّا في الشعر الحديث. يقول غسان مطر:

"هاتي القَدَمَ اليُسْرى (/ْ /ْ – ///ْ – /ْ /ْ)
قَبَّلْناها. (/ْ /ْ – /ْ /ْ)
هاتي الأُخرى. (/ْ /ْ – /ْ /ْ)
قبّلْناها وعَبَدْناها. (/ْ /ْ – /ْ /ْ – ///ْ – /ْ /ْ)

---

١ – ص ٧، ٨ – ٩، ١٢، ١٦، ١٧، ١٩، ٢٤ – ٢٥، ٣٠، ٣٤، ٣٥، ٣٦ – ٣٨، ٤١، ٤٤، ٤٥، ٥٣، ٦١، ٦٧، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٨٠، ٨٢

٢ – ص ١٠ – ١١، ١٣، ٢٢، ٤٢ – ٤٣، ٥٠ – ٥١

٣ – ص ١٨، ٢١، ٤٩، ٦٠، ٦٥، ٦٦، ٦٨، ٦٩، ٧٠ – ٧١، ٧٤

٤ – ص ٢٨ – ٢٩، ٧٢ – ٧٣، ٨٥ – ٨٩، ٩١ – ٩٩ ص ٢٨ – ٢٩، ٧٢ – ٧٣، ٨٥ – ٨٩، ٩١ – ٩٩

٥ – ص ٣١، ٥٩

٦ – ص ٥٢، ٥٦ – ٥٧، ٧٨ – ٧٩

أَتُرى غارَ اللهُ لأَنّي في قَدَمَيْكِ عَبَدْتُ اللهَ؟" (/// – / /
– / /// – / / /// – /// – / / /)[1]

فالتركيبات الأربعة الأولى تناسب تفعيلات الخبب، حيث يعتمد الشاعر "فَعِلُنْ" (///) وفَعْلُنْ (/ /)، لكنّنا نجد في تركيبة السطر الخامس ثلاث تشكيلات ليست من الخبب، وهي تركيبة الأشكال الثالث (/ ///) والرابع (/ ///) والسادس (/ / /)؛ وفي الحقيقة، إذا قسنا ما نقول على ما جاء في مقاطع أخرى من هذا القبيل في القصيدة، وجدنا أنّ التركيب الوزنيّ ليس من الخبب، بل من سبب خفيف وفاصلة صغرى كما سبق أن قلنا، لأنّ المفارقة في تفعيلات الخبب وما هو أمامنا من تركيب وزنيّ تبدو جليّة. ويقول الشاعر في مكان آخر:

"في اليومِ الأوَّلِ لِلطَوَفانْ (/ / – / / – /// –
///)

نادى طِفلٌ يَغرقُ نوحًا: (/ / – / / – / /// –
/ ←)[2]

"يا نُوحُ افْتَحْ" (/ – / / – / ←)

أَطْرَقَ نوحٌ. (/ – /// – / ←)

جاء الصوتُ الأعلى: (/ – / / – / / – / ←)

---

[1] – غسان مطر، **عزف على قبر لارا**، ص ٥٢

[2] – السهم في آخر التقطيع يعني أنّ التفعيلة أو الشكل الوزنيّ ينتهي في السطر اللاحق، لأنّ الأسطر فيها تتواصل، ولا تنتهي إلا عند التقفية.

"إنْ تعصَ الأمرَ تمُتْ، يا نُوحُ..." (/ْ – / ْ / ْ – /ْ
///ْ – / ْ / ْ – / ←)[١]

في هذا المقطع نلاحظ أنّ التفعيلات تُعَدّ أيضًا من الشكل الذي أشرنا إليه في الأنموذج السابق، لأنّ الخبب ليس فيه التركيب /ْ ///ْ الذي يتكرّر مرتين هنا أيضًا. ومثل هذا الأمر نجده في المقطع الثالث الذي يتكرّر فيه هذا التشكيل؛ يقول الشاعر فيه، مثلًا:

"يا أَللّهُ (/ْ / ْ – / ْ /ْ)
أَعرفُ أَنّي لسْتُ نبيًّا (/ْ ///ْ – / ْ / ْ – ///ْ – /ْ ←)
كي تُعْطِيَني سِرَّ رُؤاكْ (/ْ – / ْ ///ْ – /ْ ///ْ)
فأَنا حجرٌ ملعونٌ (///ْ – ///ْ – / ْ / ْ /ْ)
قذَفَتْهُ في الليلِ يداكْ..." (///ْ – / ْ / ْ – /ْ ///ْ)[٢]

نلاحظ هنا أنّ الشكل الإيقاعيّ /ْ ///ْ يتكرّر أربع مرات، مرتين منها مع سكون إضافيّ في آخره؛ هذا بالإضافة إلى الشكل الإيقاعيّ /ْ /ْ /ْ الذي يظهر مرّة واحدة هنا. وهذه النماذج الثلاثة تظهر لنا أنّ الشاعر لم يعتمد تفعيلة الخبب بعينها، ولكنّه ركّب إيقاعًا وزنيًّا مشابهًا للخبب، قوامه سبب خفيف وفاصلة كبرى، كما ذكرنا، يستعملهما كما تقتضي الحاجة، وبلا نظام مسبق.

---

١ – المصدر نفسه، ص ٥٦

٢ – المصدر نفسه، ص ٧٨

– الشكل الرابع هو التركيب الخالي من الوزن، حيث يعتمد الشاعر أسطرًا غير مبنيّة على أساس تفعيلات أو تشكيلات وزنيّة معيّنة؛ وقد جاء هذا في سبعة مقاطع،[١] وهذه نسبة ضئيلة من المقاطع قياسًا على عدد المقاطع الذي تتألّف منه القصيدة (٦٢ مقطعًا)، ما يعني أنّ الشاعر يفضّل التركيبات المبنيّة على أشكال وزنيّة معيّنة.

غيرَ أنّ التشكيلات الخالية من التفعيلة تحتوي على موسيقى داخليّة مردّها إلى أمرين أساسيّين: الأوّل هو تكرار بعض الكلمات، والثاني هو تكرار بعض البنى، ما يوفّر إيقاعًا هادئًا خاصًّا. فعلى سبيل المثال، يقول:

"العصافير
صلبَتْها الرحلة فوقَ الفجر
رملاً في حنجرة الأغصان.
العصافير
جثثٌ تتدلّى من نافذة الله.
العصافير
لم تعد تجيء أو تهاجر
فلقد اتّسع موت المسافة."[٢]

ففي هذا المقطع تتكرّر في مستهلّ كلّ قسم لفظة "العصافير"، كأنّها لازمة تحدّد إيقاع هذا القسم الذي يبدأ بها كلّ مرّة.

---

١ – ص ١٥، ٢١، ٢٣، ٣٣، ٤٨، ٥٥، ٦٤

٢ – المصدر نفسه، ص ١٥

ويقول في مكان آخر:

"ليسَ لي،
هذا الليل الثاني ليس لي.
مكتملٌ عمري قبل الولادة،
مكتملٌ قبل الرحيل.
ليس لي.
علّقوه جرسًا في الزمن ونادُوا:
"ليلٌ ثانٍ لا يتبنّاه أحد."
ربما جاءكم زائرٌ لم ينَم منذ رحلته القادمةْ،
ربّما،
فاجعلوا قبره جاهزًا."[١]

نلاحظ في هذا المقطع نمطين من التكرار: الأوّل في الألفاظ (مكتمل، وربما)، وفي عبارة "ليس لي"؛ والثاني في بنية هي:

– مكتملٌ	+	عمري	+	قبلَ	+	الولادة
خبر مقدم		مبتدأ مؤخر		ظرف زمان		مضاف إليه

– مكتملٌ	+	قبل	+	الرحيل
خبر مقدم		ظرف زمان		مضاف إليه

تتألّف هذه البنية من خبر مقدّم (مكتمل)، يليه مبتدأ مؤخر (عمري)، فظرف زمان (قبل)، فمضاف إليه (الولادة). وفي الجملة الثانية

[١] – المصدر نفسه، ص ٢٣

حذف المبتدأ ليخفّف، وأبقى على نمط البنية. وداخل هذه البنية تتكرّر اللفظة "مكتمل". وهكذا معظم التشكيلات الخالية من الوزن، كلّ منها تقريبًا يحتوي على إيقاع داخليّ خاصّ به.

ب – التفعيلة الغالبة في الاستعمال: وإذا قمنا بجردة إحصائيّة أوّليّة وجدنا أنّ التفعيلة الغالبة في الاستعمال هي تفعيلة المتقارب، تليها تفعيلة المحدث. أمّا التفعيلات الأخرى فأقلّ منها بشكل واضح. والتفعيلتان الغالبتان متشابهتان إلى حدّ كبير، لأنّنا إذا حدفنا السبب الأوّل من "فاعلن" (/ْ //ْ) في المتدارك صار مشابهًا للمتقارب، فبدايته وحدها هي التي تقرّر نوع التفعيلة، وتميّزه عن المتقارب. وفي الواقع، فإنّ تفعيلة المتقارب نفسها مقلوبة عن تفعيلة المتدارك: /ْ //ْ – //ْ /ْ، وإيقاعهما متشابه إلى حدّ بعيد.

ج – الشاعر ونظام تقفيته/ المخالفة والموافقة: والشاعر يحترم نظام الوزن التقليديّ، بمعنى أنّه لا يخالف التراكيب والجوازات عمومًا، إلاّ في بعض الاستعمالات التي شاعت في الشعر الحديث، وسنتوقف عندها. فجواز فَعُولُنْ (//ْ /ْ)، مثلًا، لا يكون من خارج ما يجوز في هذا الوزن، وهو لا يستعمل فَعَلْ (//ْ) في وسط السطر، كما فعل سواه، كأدونيس مثلًا، بل يحافظ على الإيقاع كما هو في الأساس.

على أنّنا نجد بعض الخروق لقانون الجوازات التقليديّ في التفعيلات، خصوصًا عندما يستعمل تفعيلة الرجز (مستفعِلن /ْ /ْ //ْ) وجوازاتها، في أواخر الأسطر (في التقفية). يقول الشاعر، مثلًا:

"يا وَطَني. (/ ْ /// ْ)

لارا التي عَلَّمْتَها أَنَّكَ (/ ْ / ْ // ْ – / ْ / ْ // ْ ←)

كَنْزُ اللوْزِ والياقُوتْ (/ ْ – / ْ / ْ // ْ – / ْ / ْ)

وأَنّكَ الحبُّ الذي لا يَقبلُ النُعوتْ (// ْ // ْ – / ْ / ْ // ْ – / ْ / ْ // ْ – // ْ)

وَأَنَّكَ القلبُ الذي يورِق في الشجرْ (// ْ // ْ – / ْ / ْ // ْ – / ْ /// ْ – // ْ)

وأَنَّكَ العَينُ التي تَنامُ في القَمَرْ (// ْ // ْ – / ْ / ْ // ْ – // ْ // ْ – // ْ)

لِتَحرُسَ الأَطفالَ والبيوتْ..." (// ْ // ْ – / ْ / ْ // ْ – // ْ)[1]

فالشاعر يستعمل في قوافي الأسطر التفعيلات فَعْلانْ (/ ْ / ْ : سطر ٣)، وفعولْ (// ْ : سطران ٤– ٧)، وفعَلْ (// ْ : سطران ٥، ٦)؛ وهذه التفعيلات لا وجود لها في ضرب الرجز، لأنّ هذا الضرب يُستعمل فيه مستفعلنْ (/ ْ / ْ // ْ) مع جوازاتها (أي: مفاعلنْ // ْ // ْ ، ومُفتعِلنْ / ْ /// ْ ، وفَعَلَتُنْ //// ْ)، ومفْعولنْ (/ ْ / ْ / ْ)، وفَعولنْ (// ْ / ْ). واللافت في التفعيلات التي استعملها الشاعر في التقفية أنّها تتوزّع في العروض التقليديّة

[1] – المصدر نفسه، ص ٣١

على بحرين اثنين: الأوّل هو المحدث (التفعيلة فعلانْ /ْ /ْْ ، أو مفعولْ)، والثاني هو المتقارب (فعلْ //ْ ، وفعولْ //ْْ). واللافت في هذه التفعيلات المستجلَبَة لبناء قوافي هذه التشكيلة الإيقاعيّة القائمة على تفعيلة الرجز هو أنّ التفعيلتين المذكورتين تناسبان الإيقاع، ولا تبدوان متنافرتين مع إيقاع الرجز؛ فـ"فِعلانْ" (أو "مفعولْ") هي شكل من أشكال "مفعولن" التي يبنى عليها ضرب الرجز، فإذا أُسكنت صارت كذلك. وأمّا فعولْ (//ْْ) فهي مأخوذة من فعولن (//ْ /ْ) في الرجز، بإسقاط المتحرّك الأخير منها، ليتلاقى الساكنان؛ وفَعَلْ (//ْ) تعادل نصف مفاعلنْ (//ْ //ْ)، وبالتالي لا تمثّل أيّ تنافر صوتيّ.

ويتكرّر مثل هذا الخرق قي قول الشاعر:

"ندورُ حولَ الصمْتِ في زنزانَةِ المساءْ (//ْ //ْ – /ْ /ْ //ْ – /ْ /ْ //ْ – //ْْ)

ويأخُذُ الكلامُ شكلَ غيمةٍ (//ْ //ْ – //ْ //ْ – //ْ //ْ)

يأخذُ شكلَ طَعنةٍ (/ْ ///ْ – //ْ //ْ)

تغوصُ حتّى آخرَ الدماءْ... (//ْ //ْ – /ْ /ْ //ْ – //ْْ)

ويستفيقُ وجهُكِ الهاجِعُ خلفَ دمْعتي، (//ْ //ْ – //ْ //ْ – /ْ ///ْ – //ْ //ْ)

يبدأ نزْفُ اللهِ والأشياءْ (/ْ ///ْ – / ْ / ْ //ْ – / ْ /ْ)

ويبدأُ البكاءْ..." (//ْ //ْ – //ْ)[١]

نلاحظ هنا خروقًا للجوازات التقليديّة في وزن الرجز الذي بنى الشاعر عليه هذه الأسطر، حيث استعمل تفعيلة فعولْ (//ْ) في التقفية ثلاث مرات، وهي تفعيلة من بحر المتقارب، ولكنّها إسكان لتفعيلة الضرب في الرجز فعولنْ (// /ْ)؛ كما استعمل فِعْلانْ (/ْ /ْ) وهي ليست من تفعيلات الرجز، إلّا أنّها لا تشكّل خللًا إيقاعيًّا في التفعيلات.

إضافةً إلى ما ذكرنا، نجد الشاعر نادرًا ما يخلط بين تفعيلتي المتقارب (فعولن // /ْ) والمحدث (فاعلن /ْ //ْ) في ابتداء الكلام، على ما شاع في الشعر الحديث، ولكنّه ورد عنده، فهو يقول:

"فقدْ أَخبرَتْني الفصولْ (//ْ /ْ – //ْ /ْ – //ْ)

– وقلبي يقولْ – (//ْ /ْ – //ْ)

أَنَّ غربتها لن تطولْ." (/ْ //ْ – ///ْ – /ْ //ْ)[٢]

نلاحظ هنا أنّ السطر الأخير يتألّف من تفعيلة المحدث (فاعلنْ /ْ //ْ) وجوازها فَعِلنْ (///ْ)، في حين أنّ السطرين السابقين يتألّفان من تفعيلة المتقارب (فعولن // /ْ) وجوازاتها.

وجاء أيضًا في القصيدة:

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٥٩

[٢] – المصدر نفسه، ص ١٩

"سِمْعْتُ حفيفًا وهَمْسًا يُرتِّلُ: (// / – // / – // / – // / – // / – / ⟵)

"وا حَرَّ قَلْباهُ"... (/ / – // / – / ⟵)

وانفَجرَتْ فَرحَتي (/ / – // / – //)

فابْنتي (/ //)

ترتِّلُ للمتنبّي..." (// / – // / – // / – // /)[1]

نلاحظ هنا أنّ الشاعر في السطر الرابع استعمل التفعيلة فاعلنْ (/ //) مكان فعولن (// /)، ليعود إلى تفعيلة المتقارب في السطر اللاحق.

د – التفاعيل المستبعَدَة: على الرغم من أنّ غسان مطر اعتمد تنويعًا في التفعيلات لبناء مقاطع قصيدته، فإنّه استبعد، كما نلاحظ، تفعيلتين أخريين شاعتا في بناء الشعر الحديث، وهما تفعيلتا الوافر والهزج. وفي الحقيقة هاتان التفعيلتان متشابهتان، لأنّ جواز مفاعَلَتنْ (// ///) هو مفاعيلنْ (// / /). ولعلّ من المفيد أن نذكر أنّ الوافر فيه شيء من التشابه مع الكامل، لأنّنا إذا حذفنا الوتد المجموع من أوّل التفعيلة الأولى في التشكيل صار كاملًا، مثلًا:

مفاعلتُن مفاعلتنْ مفاعلتن

// /// // /// // ///

[1] – المصدر نفسه، ص ٤١

وإذا قسمي التفعيلة الأوّل والثاني من "مفاعلتن" الأولى، صارت لدينا تفعيلات كتفعيلات الكامل: ///ْ //ْ ///ْ //ْ ///ْ : علتن مفاعلتن مفاعلتن.

ولعلّ الشاعر لهذا السبب لم يجد حاجة إلى استعمال تفعيلة الوافر والهزج، ولكنّه استعمل تفعيلة الكامل، كما رأينا.

٣ – نتيجة: يمكننا أن نقول، بعد هذا العرض، إنّ غسان مطر، في مطوّلته هذه، يحاول أن يلتزم قدر المستطاع جوازات التفعيلات في البحور التي يأخذ منها، ولكنّه يخرج أحيانًا إلى إدخال إيقاعات ملائمة للنصّ على التشكيلات الوزنيّة التي يعتمد، من أجل أن يحافظ على موسيقى نصّه.

كما نجده ينوّع في التفعيلات، ولا يبني كامل النصّ على نمط واحد من التفعيلة، لكي يفعّل الموسيقى الداخليّة للنصّ.

بهذا تمكّن غسّان مطر، في هذا الديوان – المطوّلة، من أن يفجّر الإمكانات الإيقاعيّة لتناسب ما يعبّر عنه من كوامن نفسه؛ وأظهر قدرة الشاعر على اعتماد النظام الإيقاعيّ، بمختلف قدراته، من أجل أن يُنجر عمله الفنيّ في صياغة قصيدة متكاملة، على مختلف المستويات.

٤ – خاتمة: يظهر لنا هذا الأنموذج أنّ القصيدة الحديثة لم تعد تقوم على نمط، كالقصيدة القديمة، وأنّها قد تُبنى على تفعيلات مختلفة، وعلى أنظمة متنوعة من أنظمة الإيقاع، وتعتمد الإيقاعين الداخليّ والخارجيّ. وقد يمد الشاعر إلى استعارة جوازات من تفاعيل أوزان مختلفة، إذا كانت تتلاءم مع الإيقاع العامّ في القصيدة، فلا تُحدث خللًا موسيقيًّا فيها.

الفصل السادس:
التركيب الإيقاعي وظاهرة التدوير في "كزهر اللوز أو أبعد" لمحمود درويش
(تفكيك البنية الإيقاعيّة الجامدة: التحوّل نحو اللاحدّ)

١ – مقدّمة: تُعَدّ ظاهرة التدوير من أبرز ظواهر الحداثة الشعريّة العربيّة، لأنّها وليدة تركيب القصيدة الجديدة، والاستغناء عن انتظام وحدات الوزن والقافية والرويّ. وقد برزت في كثير من أشعار الحداثة، كما نلاحظ، مثلًا، في عدد من الدواوين، كمعظم دواوين جوزف حرب، وبعض دواوين محمد الفيتوري، ومحمد بنيس، وأدونيس، وسواهم.

وقد برزت هذه الظاهرة في شعر محمود درويش بشكل لافت في مرحلة مبكرة نسبيًّا من شعره، ثمّ نمت أكثر فأكثر في قصائده المتأخّرة. لذا اخترنا أن نقوم بدراستها في أنموذج من هذه الأعمال، هي ديوان محمود درويش "كزهر اللوز أو أبعد".[١]

٢ – ظاهرة التدوير عند محمود درويش/ الحدّ واللاحدّ في الشكل:

اللافت في شعر محمود درويش، في كثير من قصائده المتأخّرة، هو ظاهرة التدوير (يسمّيها بعضهم: المعاظلَة) enjambement. والتدوير في الشعر العربيّ كان يعني أن يستمرّ البيت الشعريّ، نحويًّا ومعنويًّا، في البيت اللاحق، فلا ينتهي معنى البيت الواحد ومبناه في آخره. وقد عدّه بعض القدامى عيبًا

[١] – محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، بيروت: دار رياض الريس، ط١، ٢٠٠٥

شعريًّا لأنّه ينافي مبدأ أدب البيت الشعريّ الذي اتّسم به الشعر الجاهليّ. وما لبثت هذه الظاهرة أن صارت، في الشعر الحديث، تحمل معنى مختلفًا. فالقصيدة الحديثة الموزونة كسرتْ مفهوم البيت في التنظيم الإيقاعيّ، فحرّرت الشاعر من نظام العدد في الموسيقى، وتحوّلت الوحدة الصوتيّة من وحدة مقيّدة بالعدد، نهائيّة ومسبَقَة، إلى وحدة مفتوحة، محرّرة، تتحرّك خارج نظام العدد (السطر الشعريّ). كما كسرت مبدأي القافية والرويّ الواحدين المتكرّرين، فحرّرتهما من القيود والتكرار.

وتكمن لعبة التدوير، في القصيدة الحديثة، في أنّها تكسر أفقَ القافية والرويّ، لأنّها تفتح الحدّ أمام الدفق الشعريّ، ليتحرّك نحو اللاحَدّ، وبالمقدار الذي يحلو للشاعر، ما يوسّع مساحةَ الكلام قبل أن يتوقّف. فكلّ وقفة من وقفات الرويّ في الشعر الحديث الموزون تعني حدًّا مُعَيَّنًا للكلام الشعريّ. وعندما تتّصل الأسطرُ ببعضها من غير وقفات، كما هي الحال في التدوير، فإنّ الوقفات تصير متباعدة (أو تزول)، ليتشكّل شكل جديد للقصيدة أشبه باللاشكل، لأنّه يتمظهر كالنثر، وبالتالي يتكوّن من تَفَلُّت مستمرّ، شبيه جدًّا بتفلّت النثر، ولكنّه مُوَقَّع. وهذا بالتحديد ما نجده في قصائد محمود درويش الأخيرة، أو في معظم هذه القصائد، ومنها شعر هذا الديوان.

يشكّل محمود درويش إيقاع قصائده في عمله الشعريّ الجديد هذا على تفعيلات ثلاث، هي: فعولنْ (// /ْ : تفعيلة المتقارب)، وفاعِلُنْ (/ْ //ْ : تفعيلة المستحدَث)، ومُتَفَاعِلُنْ (///ْ //ْ : تفعيلة الكامل)، وهذه التفعيلات هي الأكثر انتشارًا في شعر درويش عمومًا، ولا سيّما في مجموعاته

الأخيرة؛ وهو يحاول من خلالها أن يشكّل حركةً مشهديّة معيّنة يوزّعها داخل تدويره، يفتّت في داخلها الشكلَ، محافظًا على إيقاعٍ دَفّاق، يتشكّل في مراحل، وفقًا لبناء القصيدة وتنظيمها الخاصّ.

وللتدوير، عمومًا، معنًى عميقٌ هنا: فهو يفكّ الشكلَ، ويُلاشي النصّ المختبئ (النصّ الحديث السابق/ النصّ – الأب/ نصّ البدايات والتأسيس/ النصّ – الهويّة...) ويجعلنا نلهث تَعَبًا أمامَ طبيعةِ التجربة الجديدة التي تتجلّى أمامنا في القصيدة. النفَس مُرهِق، وأحيانًا شديد الإرهاق، حيث تنكسر الثقة بالشعر، لينموَ محلَّها القلقُ والتوتّر: قلقٌ من موضوع معيّن (الزمن، القضيّة، مرارة التجربة، إلخ...) يفجّر المعنى في داخل الشكل، ويظهر شكلٌ يستوعب شظايا المعنى وتطايُرَها في كلّ اتجاه. التدوير هنا أساسُ تَصْديعِ القصيدة الجامدة عبرَ المعاني المتحرّكة، والمعنى المتكاثِر أساسٌ لتوالُدِ الشكلِ في لاحدِّه الذي تُجَسِّدُه ظاهرةُ التدوير. إنّه جدلٌ لانهائيّ بين الشكل والموضوع، وبين القول والمَقُول. نمثّل على هذا بالنموذج التالي:

"هُوَ، لا غَيْرُهُ، مَنْ تَرَجَّلَ عَنْ نَجمَةٍ
لَمْ تُصِبْهُ بأيِّ أذًى.
قال: أُسْطُورَتي لَن تَعيشَ طَويلًا
ولا صُورَتي في مُخَيِّلَةِ الناسِ/
فَلْتَمْتَحِنّي الحَقيقةُ
قلتُ له: إنْ ظَهَرْتَ انْكَسَرْتَ، فلا تَنْكَسِرْ

قالَ لِي حُزْنُهُ النَبَوِيُّ: إلى أيْنَ أذْهَبُ؟
قُلْتُ: إلى نَجْمةٍ غيرِ مَرئيَّةٍ
أوْ إلى الكهفِ/..."[١]

نلاحظ في هذا المقطع كيف يتوالد المعنى ويتحرّك، من غير أن يتوقّف عند حدود الشكل: إنّه يتحرّك في كلّ اتّجاه، ولا ينضبط في رويّ وقَوافٍ. المقطع كلّه (والقصيدة كلّها أيضًا) عبارة عن سطر واحد، متكسّر جدًّا، ولكنّ كُسورَه تندفع من غير توَقُّف. وهذا التدفّق الملحوظ يعكس نموًّا أفقيًّا وعموديًّا للنصّ، لا يحدّه شيء، ولا هو يحتاج إلى وقفات شعوريّة ومحطّات كلام. وفي الواقع، فإنّ الغرابةَ التي تنعكس في هذا المقطع (وتجسّدها اللغة الشعريّة خيرَ تجسيد، وكذلك الصورة) تندفع بقوّة، لتملأ جوانب الشكل، وتتجلّى عبرَه، مُوَقَّعَةً توقيعًا داخليًّا – لا خارجيًّا – مع غياب إسقاطات الرويّ المتكرّر، لأنّها لا تحتاج إليه، فهو يُعيق اندفاعَ الصدمة التي تتجلّى عبرَ الصورة والكلمات.

٣ – التدوير الطويل والتدوير القصير: اللافت في الديوانِ موضوعِ الدراسة ضربان من التدوير، كلٌّ منهما يناسب حالة، هما: التدوير الطويل، والتدوير القصير.

أ – التدوير الطويل: يمثّل التدوير الطويل كَمًّا كبيرًا من الاندفاع نحو الأقصى – نهاية النصّ/ الكتابة. ويعني هذا أنّ القصيدة تخرج تمامًا من الشكل، لأنّها تميع كالسائل، لتتمكّن من استيعاب أيّ شكل من الأشكال.

---

١ – محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص ٣١ (قصيدة: هو، لا غيره)

فالأسطر في الكتابة لا تنتهي في أواخرها، بل تستمرّ إلى ما بعدها. وهي بذلك تحمل تفجيرًا لكلّ ما يمكن أن يشكّل طبيعة حَدّ. بمعنًى آخر: إنّها تمثّل مشهدًا طويلًا يندفع كالسيل، ويجرف معه كلّ شيء، ويُذيبه في ذاته. وهذه المشهديّة الماثلة في حركة التدوير ليست أقلّ من صورة لذات الشاعر التي تختزن في أعماقها حركة التجربة: تجربة لاهثة في الصراع (مع الزمن، مع الواقع...)، تنشدّ نحو عالم خاصّ، لا يظهر لنا إلّا بعد انتهاء المعاناة: ولعلّ تَتابُع التفعيلات التي تتدافع داخل الشكل المدوَّر باتّجاه النهاية هو مِثْلُ لُهَاثِ الشاعرِ الذي يكشف عن نفسه عبرَ اللغة والصوتِ/ الإيقاعِ المتمدّدِ الذي لا يهدأ.

والشاعر يصدّر ديوانَه بنقل كلام لأبي حَيّان التوحيديّ من كتابه "الإمتاع والمؤانسة"، يقول ناقِلًا: "أحسَنُ الكلامِ ما... قامَتْ صورتُه بينَ نَظْمٍ كأنّه نَثرٌ، ونَثْرٍ كأنّه نَظْمٌ." ومضمون هذه الجملة يعكس جوهرَ مبدإ التدوير الذي نحن في صدده، على أنواعه. فَنَثْرُ الكلامِ على مساحة الصفحة، من غير حدّ، يعني كذلك اندفاعَ المعنى نحو نهاياته، من غير أن يكون الحدُّ حاجزًا أمام هذا الاندفاع. ولا مشكلةَ في كتابة النصّ عندئذٍ: لأنّكَ يمكن أن تقطّعه أسطرًا على النحو الذي تشاء، أو تكتبه دفعةً واحدةً فلا يختلف شيء. وهذا المقطع يوضّح لنا ما نقول، حيث نكتبه من غير أن نعودَ إلى الأسطر:

"فَرِحًا بشَيْءٍ مَا خَفِيٍّ، كُنْتُ أحْتَضِنُ الصَبَاحَ
بقوّة الإنْشادِ، أمْشِي واثِقًا بخُطايَ، أمْشي واثِقًا

برُؤَايَ. وَحْيٌ ما يُنادِيني: تَعالَ! كأنَّهُ إيمَاءَةٌ سِحرِيّةٌ، وكأَنَّهُ حُلُمٌ تَرَجَّل كَيْ يُدَرِّبَنِي عَلَى أسْرارِهِ، فأكُونَ سَيِّدَ نَجْمَتِي في اللَيْلِ... مُعْتَمِدًا عَلَى لُغَتِي. أنَا حُلْمِي أنا. أنا أُمُّ أُمّي في الرُؤَى، وأبُو أَبِي، وآبْنِي أنا."[١]

كيفما قسمتَ هذا المقطع لم يختلف فيه شيء، ولا هو يتغيّر في اندفاعه. فالتدوير الطويل (العامّ) يعني أنّ حركة النصّ مندفعة إلى الأمام، من غير أن تتوقّف، ويعني أنّ الشحنةَ الشعوريّة التي تحرّك القصيدة واحدة، وليست مقسّمةً شُحَنًا. من هنا، تصير الكتابة/ الشكل أمرًا ثانويًّا جدًّا على مساحة الورقة، يتحكّم بها الشاعر، ولا تتحكم هي به، إذ لا وقفات من أجل الرويّ، ولا حدود تفرضها بلاغة الشكل على اليد التي تحرّك القلمَ ويحرّكُها الإحساسُ. الكلامُ في النصّ، هنا، أشبه بما لا يمكن أن ينفصل: كالسيل الذي لا تستطيع أن تجتزئ من مائه شيئًا، لأنّ شكلَه الخامَ لن يتغيّر. وليست له حدود: يَميلُ في كلّ الاتجاهات، ويتحرّك معًا، من غير أن تُمَيِّزَ فيه قسمًا من قسم. هذا هو الشكلُ النقيضُ، على كلّ المستويات، للبيتِ الشعريّ.

ب – التدوير القصير: لا يختلف التدوير القصير عن التدوير الطويل في النصّ إلا في كون الأوّل يتحرّك بشكل مقطعيّ، ولكنْ ككلّ، في حين أنّ الثانيَ، أي الطويل، يتحرّك بشكل عام، ككلّ أيضًا. وفي الواقع، فإنّ كلّ مقطع من القصيدة التي فيها تدوير قصير يمثّل وحدة متكاملة، ومكتفيةً

١ – محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص ٦٣ (قصيدة: فرِحًا بشيء ما)

بذاتها إيقاعيًّا: كلّ جزء من الأجزاء جسم تامّ، أو خليّة كاملة، تتكاتف مع الخلايا الأخرى، لتشكّل معًا القصيدةَ. نمثّل على ما نقول بالمقطعين المدوّرين التاليين من قصيدة "الآن... في المنفى"[١]

"الآنَ في المنفى... نَعَمْ فِي البَيْتِ،
فِي السِتّينَ مِنْ عُمْرٍ سَرِيعٍ
يُوقِدُونَ الشَمْعَ لَكْ (أ)

فافْرَحْ، بأقْصَى ما اسْتَطَعْتَ مِنَ الهدُوءِ،
لأنَّ مَوْتًا طائِشًا ضَلَّ الطَرِيقَ إلَيْكَ
مِنْ فَرْطِ الزِحَامِ... وأَجَّلَكْ..."(ب)

نلاحظ هنا مقطعين: (أ) و(ب)، يتشكّل الأوّل من سبع تفعيلات (متفاعلنْ ///ْ //ْ وجوازها)، والثاني من تسع تفعيلات مماثلة. وليست العِبْرَةُ هنا في عدد التفعيلات، بل في طبيعة التركيبة الإيقاعيّة بحدّ ذاتها. ذلك لأنّ كلّ مقطع يمثّل جسمًا إيقاعيًّا واحدًا، أو وحدةً، تنتهي كجسم إيقاعيّ عند حرف الرويّ الذي يتكرّر في آخر كلّ مقطع (لا كلّ سطر). وليس المطلوب في هذا المجال أن يكون عدد التفعيلات واحدًا، بل أن تكون الطبيعة الإيقاعيّة واحدة. معنى هذا أنّ نسقَ الاندفاع الذي تكلّمنا عليه في التدوير الطويل هو نفسه هنا، في كلّ مقطع من المقاطع. وتُشَكِّلُ كلّ المقاطع معًا خلاصةَ التجربة الإيقاعيّة للقصيدة عمومًا.

---

١ – المصدر نفسه، ص ١٧

ويعكس هذا النوعُ من التدوير تكثيفًا في المشهديّة النصّيّة، من خلال تركيب الإيقاع: كلّ مقطع مشهدٌ من مشاهد القصيدة، موزّعٌ على إيقاعه الخاصّ (مشهد أ، مشهد ب،...) ومجموعُ المشاهدِ المتدافعة يُشَكّلُ مشهدَ القصيدة ككلّ، تمامًا كما أنّ مجموعَ الأحداث فيها يشكّل صوتها ككلّ.

٤ – التدوير والسرديّة/ الميزة اللافتة: وهنا لا بدّ لنا من الإشارة إلى أنّ ثمّة فارقًا جوهريًّا في التركيب بين ما يسمّيه بعضهم "الجملة الشعريّة"، في القصيدة الحديثة (في الشعر الحرّ)، وبين بنية المقطع المدوّر. فقد يتألّف هذا المقطع (في غالب الأحيان) من عدّة جمل، ولا تشكّل أبدًا نهاية الجملة انتهاءَ حدودِ الصوت، بعكس ما نجده في حال الجملة الشعريّة التي ينتهي إيقاعها بانتهائها.

ولعلّ الميزة الكبرى للتدوير أنّه يؤسّس لإمكانات كبيرة في التداخلات الإيقاعيّة، ويفتح النصّ على لانهايات الممكن. كما أنّه يمكن أن يشكّل حاملًا مطواعًا للسرديّة التي تخترق القصيدة. ذلك لأنّ الاندفاع السرديّ – اندفاع الحدَث – يُنذر باقتحام الشكل، في جميع أطرافه، من أجل أن يتحرّك المعنى بحرّية، وبلا حدود. وغالبًا ما تحتوي القصائد على سرد: إمّا سرد لأحداث كما في القصة، أو سرد لأحداث نفسيّة متحوّلة، حرَكيّة، يمرّ بها الشاعر، وينقلها مدوّرةً، كما تعتلج في داخله. وفي مثل هذه الحال، لا يستطيع الشكل المُحَصَّنُ بالحدود (وقفاتِ الأسطر) أن يستوعبَ الحالَ تمامًا. وقد أثبتَ محمود درويش هذا في كتاب سابق له هو "جداريّة محمود درويش"، حيث عبّر، من خلال التدوير، عن سرديّة نفسيّة خاصّة، ما لبث

أن كرّرها في هذا الديوان، ولكن من خلال جملة قصائد، بعضها قصير (قصائد الأقسام الأربعة الأولى)، وبعضها طويل (القصائد التي تحمل عنوان "منفى" (١، ٢، ٣، ٤) وهي القصائد الأربعة الأخيرة)، وفرّع عنوانًا لكلّ منفًى من هذه المنافي. غيرَ أنّ البنية المتحكّمة بهذا الإيقاع، في جوهرها، واحدة عبر القصائد كلّها، وفيها جميعًا إمكانات الانفتاح المستمرّ على اللاحدّ، من أجل اختزان حالة نفسيّة متحرّكة بعنف، ومندفعة ضدّ الحدود.

بهذا تمكّن محمود درويش من أن يكتب قصيدة جديدة مميَّزَة، قادرة على احتواء التجربة الجديدة، بكلّ حدّتها وتحوّلاتها. ولعلّنا في دراسة شكل النصّ المدوّر أن نكون، في الوقت نفسه، نفتح البابَ أمام دراسة المعنى المتوتّر داخل النصّ الذي لا يهدأ في عالم هذا الشاعر الشديد الاضطراب.

٥ – خاتمة: يُظهر لنا التدوير الذي درسنا في هذا الفصل انفتاح القصيدة الجديدة على آفاق واسعة، لا تستطيع القصيدة التقليديّة أن تصل إليها. فالشحن الشعوريّة التي تحتشد في الشاعر لا تستطيع أن تستقرّ في الشكل التقليديّ المنمَّط، لأنّها تنفر من المسبَقات، وتحاول أن تتحرّك في أفق مفتوح، يستدعي التدوير، ويتأسّس عليه. فالمسألة لم تعد هنا مجرّد شكل معيّن، بمقدار ما صارت تصويرًا لحالة معقّدة ومتوتّرة تتحرّك داخل الشاعر، وتحتاج إلى شكل مفتوح لتنصبّ فيه فينقلها كما هي.

القسم الثالث: الحداثة وما بعدها/ تحولات النصّ والمفهوم

الفصل الأول:

الحداثة وما بعد الحداثة: مصطلح واحد أم مصطلحان مختلفان؟

١ – مقدّمة: عالجنا حتّى الآن مسألة الحداثة، كما ظهرت وتطوّرت في العالمين العربيّ والغربيّ. على أنّنا كثيرًا ما نقرأ مصطلحًا جديدًا هو "ما بعد الحداثة"، سواء أكان في اللغة النقديّة الغربيّة أو العربيّة. فما هي حدود الحداثة؟ وهل انتهت أو أنّها لا تزال مستمرّة؟ وما معنى المصطلح الجديد المذكور؟ أسئلة كثيرة نحاول أن نجيب عنها في هذا الفصل.

٢ – مصطلح الحداثة/ عود على بدء: كنا في الفصلين الأوّلين من الباب الأوّل قد عالجنا مسألة الحداثة، وعرضنا مفهومنا لها. ولا بدّ لنا من العودة إلى هذا المفهوم لجلاء النقطة التي نتكلّم عليها، أي علاقة مصطلحي "الحداثة" و"ما بعد الحداثة" ببعضهما.

يمكننا أن نستنتج ممّا سبق أن قلنا في الفصلين المذكورين أنّ الحداثة هي حالة انفجار الفكر في حضارة من نوع جديد، تختلف بنسغها عن حضارة ما قبل الحداثة، وتتميّز أوّلًا بالمدن والتحضّر، كما تتميّز بالنموّ التكنولوجيّ السريع، وبطابع المُعْفَل، وبالرفض والتجديد. فهي حركة وليدة المدينة أوّلًا،[١] لِما عرفت هذه المجتمعات من قوّة، فابتلعت الأرياف،

[١] – "يرى ريموند وليامز أن الأساس الاجتماعي الرئيس للحداثة يكمن في تجربة الهجرة من الريف إلى المدينة." (بيتر بروكر، **الحداثة وما بعد الحداثة**، تعريب: عبد الوهاب علوب، الإمارات: منشورات المجمع الثقافي، ط١، ١٩٩٥، ص ١٣٥)

وسحقت النظريّة الرومنطيقيّة التي تُبنى عليها، كما أتلفت العقل الذي أفرزته رواسب القمع التقليديّة في مفاهيم القيم، وطوّرت رؤيا خاصّة بها، منذ نيتشه وماركس، تراوح بين مركزيّة الذات في العالم (الفاشيّة، النازيّة، الشيوعيّة واليسار) وبين تحرّر الذات من المركزيّة (نيتشه، العبثيّة، الوجوديّة).

لقد كانت المدينة، كمفهوم جديد، بنية ثقافيّة ومعرفيّة جديدة، في حركة الحداثة، تأثّرت بها حتّى في أشكالها، فـ"العامل الثقافيّ الرئيس للتحوّل الحداثيّ هو ما يميّز المدينة في هذه الظروف العامّة، وفي تأثيراتها المباشرة على الشكل. وأهم العناصر العامّة في تحديد الشكل هو الهجرة إلى المدينة، ولا قبل لنا أن نحدّد كم من المجدّدين كانوا من المهاجرين."[١] ففي المدينة ينطرح التغيّر بجلاء، ويشكّل قانون الحركة والحياة فيها. وبما أنّ الحداثة، في الأساس، حركة تصبّ في إطار التغيّر، فإن المدينة هي الموقع الأنسب لها. لهذا نرى أنّ السرياليّين – ولعلّهم أبرز من مثّل روح الحداثة في الغرب، في مطلع القرن العشرين – كانوا من أهل المدن، وممّن انطلقوا في أعمالهم من المدينة، ولا سيّما باريس. فقد واجهوا سحق الحضارة الجديدة للإنسان، وهي حضارة مدن، من داخل المدينة بالتحديد.

وإذا نظرنا إلى تكوين المدن نفسه، ما بين آخر القرن التاسع عشر في الغرب والنصّف الأوّل من القرن العشرين، وجدناه متغيّرًا في ذاته. فالمدن، وهي "مساحات الحَضَر"، كانت سمتها المميِّزة، في القرن الماضي، هي الشارع العريض boulevard الذي تحاصره الأشجار، والذي جمع بين قوى المادّة

---

[١] – المرجع نفسه، ص ١٤٨

والقوى الإنسانيّة المتفجّرة، في المكان عينه. ولكنّ وجهة نظر الإنسان الجديد من العَرَبات ووسائل النقل الأرضيّة قد أفرز نماذج جديدة خاصّة من التخطيط الحضريّ، فصارت سمة المناطق المدنيّة، في القرن العشرين، الطريق السريع highway، وهو وسيلة للتفريق بين القوى التي جمعها شارع القرن التاسع عشر.[١] ويعكس الطريق السريع منطق السرعة الذي ظهر بوضوح في القرن العشرين، والذي عبّرت عنه الحركة المستقبليّة، ولا سيّما في بيانها، خير تعبير. وبات الإنسان الجديد بحاجة إلى نوع جديد من الشوارع: ففي هذه الشوارع "نجد أفضل النماذج تجهيزًا وإعدادًا... النموذج الذي يتحرّك آليًّا بأدقّ صورة ممكنة."[٢] وقد رأى بعضهم في نماذج المدن هذه مساحات حضريّة "نظيفة ومنظّمة من الناحية المادّيّة، أمّا اجتماعيًّا وروحيًّا فهي إلى الموت أقرب."[٣]

وفي المدينة ينمو مجتمع من نوع آخر: إنّه مجتمع تتقطّع فيه العلاقات البشريّة، وتتحكّم به المنفعيّة والاستهلاكيّة. فالمدن بؤر استهلاك أوّلًا. وهي تجمّعات كبيرة حيث علاقات العمل تتحكّم بمصير البشر. والمدن، من جهة ثانية، لا تؤمن بالتواصل، كما هي الحال في القرى، بل تخضع لشرط الزمن، وتؤسّس كيانها على أساسه. من هنا يحاصر الزمن الإنسان في المدينة، كما يحاصره الغياب. إنّه غير موجود كفرد، بل وجوده من خلال تواصله مع آليّة

---

١ – المرجع نفسه، ص ١٢٦

٢ – المرجع نفسه، ص ١٢٨ – ١٢٩

٣ – المرجع نفسه، ص ١٣٢

العمل الذي ينظم حياة المكان والزمان – وهذا ما بيّنته الماركسيّة بوضوح. هكذا صار الحاضر، في الحداثة، أهم ما في الزمن؛ صار أكثر الأشياء إلحاحًا. لم يعد التاريخ، مع الحداثة، "أمرًا يتطوّر بصورة منطقيّة، فكلّ ما يهمّها هو الحاضر الملحّ."[١] فالكثير من أدب الحداثة الذي نما، وتطوّر، وصار ذا طابع تجريبيّ، في السنوات الأخيرة من نصف القرن العشرين الأوّل، كان منبثقًا من المدن، "ولا سيّما المدن التي كان قاطنوها يتكلّمون لغات شتّى."[٢]

هكذا يمكننا أن نجزم أنّ الحداثة هي حركة مدن أوّلًا. وما انبثق عنها من فنّ ونظريّات فنّيّة مردّه إلى المدن. "إنّها تذكّرنا بسلطة الحضارة وما تحتويه من مفارقات. إنّها أكثر من ذلك، إنّها فنّ عالميّ حقًّا. الحداثة تعني كلّ ما تحتويه هذه المدن من آثار وأشكال فنّيّة."[٣] وسبب هذا إنّ الفنان المعاصر قد انجذب إلى "روحيّة المدينة الحديثة التي هي بدورها روحيّة المجتمع التكنولوجيّ الحديث."[٤]

من جهة ثانية، كان لا بدّ لعقل الحداثة من أن يبحث عن هويّة. وقد وجد هويّته في العقل، من خلال العلم. لقد أعلن العلم أنّ الإنسان هو سيّد الكون، وأنّه يسيطر على الطبيعة، ولكنّه أفرغ الكون من سقفه المتعالي، ومن بعده اللاهوتي، وعبّأه بالإنسان الذي يعقل الوجود، ويعقل ذاته كإنسان

---

١ – مالكلم برادبري وجيمس ماكفارلن، **الحداثة**، ص ٥١

٢ – المرجع نفسه، ص ٩٦

٣ – المرجع نفسه، ص ١٠١

٤ – المرجع نفسه، ص ٩٧ – ٩٨

يعقل الوجود. ولعلّ هذا الأمر كان أمرّ ما في واقع العقل الحديث. فهو قد فجّر الماضي، لأنّ هذا الماضي مَرْكَزَ الذاتَ حولَ الخارج، حولَ الله بالتحديد، وغيّب الإنسان؛ فانتقم من هذه المركَزَة بأن أزاح الله، ونصّب الإنسانَ العاقل بديلًا منه. هذا ما فعله كلّ من نيتشه وماركس وأكثر الوجوديّين. وتسلّط العقل على المادّة، كما تسلّط على الإنسان نفسه، فقمع الذات، وامتصّ القوى نحوه، واستخرج مفهومًا جديدًا للهويّة. فالحداثة، بعبارة أخرى، "هي العقل الذي أعلن سلطانه وتسلّطه على الإنسان، فقامت المنظّمات الفاشيّة والنظم التوتاليتاريّة، فمُسخ الخيال، وطُبع الخطاب الحداثويّ بالعقلانيّة الصارمة المفزعة، وقامت المذاهب العقلانيّة الكبرى لتبرّر (كذا) تسلّط العقل، وبالتالي تسلّط الدولة وإرهابها."[١] ومن المعروف أنّ الخطاب الذي يصعّد الذات، ويجعل الهوية قسرًا، خطابٌ أحاديّ قاتم، لا يفيد كثيرًا على المدى الطويل في مجال الخلق والإبداع، بدليل ما حدث للشيوعيّة التي حملت بذور انفجارها في داخلها بالتحديد. ولعلّ هذا من بذور الهويّة التقليديّة في الأساس، ومن بقايا الخطاب اللاهوتيّ الذي يمركِز الذات حول النظام الصارم (كائن خالق للوجود ومنظِّم). "وهذا التنظيم الصارم يقف عقبة أمام العلم والتجارب الحديثة..."[٢] فالمنظور اللاهوتيّ القديم الذي مركَز الكون حول الله، تحوّل، مع الحداثيّين، في الفاشيّة والنازيّة والنظم التوتاليتاريّة، إلى مَرْكَزَة للذوات حول الإنسان، وتحديدًا حول إنسان

---

١ – سامي أدهم، **ما بعد الحداثة**، دار كتابات، ط١، ١٩٩٤، ص ٨

٢ – سامي أدهم، **ما بعد الفلسفة**، دار كتابات، ط١، ١٩٩٦، ص ٣٨

خارق حلّ محلّ الله (موسوليني في الفاشيّة، هتلر في النازيّة، ستالين والحزب في الاشتراكيّة...). وهكذا حملت الهويّة التقليديّة "في بذورها وفي جوهرها الفاشيّةَ والاستبداد والحروب، وأوصلت العالم إلى الهلع والدمار والضياع الشامل والاستسلام على جميع الصعُد السياسيّة والاجتماعيّة والثقافية، وهي، كقانون عقلانيّ صارم، وحّدت الكلّ، ووضعت الكلّ في مقابل الكلّ، فدُمِّر الإنسان وضُرب مشروعُه."[١] وهذا بالتحديد ما كان الخطر في عقل الحداثة، فقد استبدل مضمون النزعة اللاهوتية، ولكنّه أبقى على شكلها، ومَحوَرَها حول الذات الإنسانيّة الخارقة. كان ذاك هو البديل عن الخطاب الإلهيّ القديم، ولكنّه لم يكن ناجحًا.

وجاءت النتيجة مريعة: فقد مات الإنسان! مات في الغرب الذي قهَره بالتكنولوجيا، والعقل، والازدهار الاقتصاديّ، والاستعمار. ومات في الشرق الذي قهره بتخلّفه، وخرافاته، ولاهوتيّته المتزمّته.[٢] هكذا وصل مشروع الحداثة إلى أزمته الخطيرة، ووجد نفسه أمام السؤال الكبير: ماذا أفاد الإنسان من هذا التغيير؟ وماذا أفاد من التجريبيّة التي طلع عليه بها العصر؟ بل أكثر: ماذا أفاد من إعادة النظر في هويّته وفي انتمائه الوجوديّ؟

٣ – ما بعد الحداثة: واقع أم تَوَهُّم؟: من هنا بالتحديد، من هذه النقطة، يمكننا أن نحاول قراءة الخطاب الذي سمّاه الكثيرون "ما بعد الحداثة". فهل نستطيع أن نعتبر حقًّا هذا الخطاب جديدًا ومختلفًا عن خطاب الحداثة؟ وإذا

---

١ – المرجع نفسه، ص ٤٥

٢ – المرجع نفسه، ص ٥٠

كان هذا ممكنًا ففي أيّ شيء يختلف عن الخطاب السالف؟ وإلّا فهل يمكن اعتباره مرحلة ثانية من مراحل الحداثة واستمرارًا لها؟

تقول مي غصوب: "كائنًا ما كان التعريف الذي نعتمده لما بعد الحداثة، من الواضح أنّ هذه الكلمة تُستَعمل اليوم، وفي صورة ثابتة، لكي تصف حال الأشياء التي تشكّل، في نظر البعض، الحقبة التالية على الحرب العالميّة الثانيّة، والتي تمثّل، عند غيرهم، الرأسماليّة الناضجة، أو عصر ما بعد التصنيع."[١] ثمّ تقول في محاولة لتحديد جذور هذه الحركة: "تنبثق جذور الحساسيّة ما بعد الحداثيّة من تعقيدات المدينة الغربيّة الحديثة."[٢] فأنت "تستطيع أن تعيش وتلبس وتأكل على إيقاع تزامن ثقافيّ يجعل الإنتاج الكبير والاستهلاك الموسّع الهائل الخيارات ممكنًا. وهذا هو التحوّل الحقيقيّ من عالم ذي "ثقافات وطنيّة محكومة بحدودها" إلى آخر ذي هويّة مستمدَّة من المدينة. فالعالم المقصودُ مزاجُه مزاج المدن، حيث الناس منخرطون في المكتب والبيت، لا عمل المصانع، وكذلك في كتلة من تقنيّات المعلومات التي جعلت الإنتاج أشدّ شخصنة، كما اتّجهت إلى إرضاء الذوقين الكونيّ والمحلّيّ... إذ إنّ ثورة المواصلات دفعت إلى انهيار حدود الزمان والمكان."[٣]

لا يمثّل هذا التعريف إلّا استمرارًا لما كنا قد قلناه في الحداثة. فهو لا يقدّم شيئًا جديدًا ومختلفًا. إنّه لا يصلح للدخول إلى مفهوم "ما بعد الحداثة"

---

١ – مي غصوب، **ما بعد الحداثة: العرب في لقطة فيديو**، لندن: دار الساقي، ط١، ١٩٩٢، ص ١٠

٢ – المرجع نفسه، ص ١٥

٣ – المرجع نفسه، ص ١٦

الذي نبحث عنه. فالتركيز على الطابع المدينيّ، وعلى الشمول والتغيُّر، وإرضاء الذات، كلّها أمور لا تختلف عمّا اقتضته حضارة الحداثة. وعلى هذا، فإنّ تعريف مي غصوب لهذه المرحلة لا يبدو إلا ملتبسًا بتحديد الحداثة نفسه. أمّا اعتبارها أنّ هذه المرحلة تبدأ ما بعد الحرب العالميّة الثانيّة فهو الذي يضيف نقطة جديدة إلى بحثنا.

وتقول أيضا في مجال تعريفها بالمرحلة: "تبدو لنا ما بعد الحداثة، إذا ما أخذناها في أحسن أحوالها، مصالحة نهائيّة مع نزع الاستقرار، أو عدمه، ومع استحالة التناسق، لكنّها أيضا تؤول إلى التخلّي عن الرؤية المطمئنّة إلى العالم بوصفه كيانًا منطقيًّا. كذلك تبدو نفيًا للفضيلة المنطقيّة نفسها، وبهذا فإنّها تنفي الحداثة وتفاؤلها. وربّما، لهذا السبب، شكّلت ما بعد الحداثة، في عرف أصحابها، ترسًا وضمانة في وجه مخاطر التوتاليتاريّة."[١] وهذا الكلام أيضا لا يبدو مقنعًا، بل إنّ فيه مغالطة جوهريّة: فالحداثة، كما رأينا في مستهَلّ هذا الكتاب، ليست متفائلة، ولا هي متمسّكة بالفضائل المنطقيّة، وقد أسميناها أزمة "الضمير التعس"،[٢] بل هي تنسل من مأساة وفاجعة[٣]

---

١ – المرجع نفسه، ص ١١

٢ – ديزيره سقال، **حركة الحداثة**، ص ٢٩

٣ – "وفي الواقع، فإنّ أدب الحداثة الشعريّ هو أدب المغفل القاسي، أي اللامُسَمّى الصعب؛ أدب السباق الضخم الذي يظهر أنّه يلتهم الذات كالشركات الكبرى والمصانع العظمى التي ينحلّ فيها المرء إلى رقم مجهول، ولم يعد ذلك الأدب الذي يدّعي رفعَ الهويّة ويعلنها على مفارق ثابتة. إنّه أدب التنقيب المرّ في الفراغ الروحي والنفسيّ، أدب كشوف اليأس والسويداء، أدب تعرية الصراع البائس التعس مع الوجود، في محاولة دؤوب لاستشفاف طريق ما عبر رحم الظلام الموروث المدلهمّ. وليس مناخ التحلُّل العجيب الذي يحيط بالشعر الحديث، لغويًّا وصوريًّا وفنّيًّا، سوى انعكاس لتحلُّل الذات الجماعيّة واهترائها في عالم على وشك أن

بعد أن تكشّفت لها تجربتها عن فشل ذريع، وسقطت قيمها القديمة، وتجسّد هذا الفشل في الحربين العالميتين، وفي ظهور أنظمة توتاليتارية تسحق الإنسان. على أنّ في ما ذكرته مي غصوب من نزع التناسق أمرًا يمكن أن نأخذ به في تحديد ما بعد الحداثة.

من جهة ثانية نرى أن هربرت ماركيوز قد وجد "في مفهوم "التسامح القمعي" و"اللاتسامي" – أي استيعاب المنشقين والوفاء بالاحتياجات في المجتمع المفرط في الاستهلاكية – ما يراه كثيرون على أنّه السمة المميزة لما بعد الحداثة الثقافية."[١] ولا يفيد هذا الكلام كثيرا في إظهار ميزة لما بعد الحداثة، لأن الكلام المذكور ينطبق على الحداثة أيضا بمقدار انطباقه على ما بعدها.

ويحدد سليمان الديراني، في خلال كلامه على نمو العالم الثالث، مرحلة ما بعد الحداثة بأنّها "نقد صريح لعقلانية الأنوار التي كانت وراء نشوء ظاهرة الحداثة"[٢] وهي "نتاج فلسفي واجتماعي وطبيعي لمرحلة الحداثة عينها، بمعنى أن الحداثة فرضت منطقا عالميًّا لنسق التطور المجتمعي، وجاءت ما بعد الحداثة لتشكك بمقولة "العَوْلَمَة"."[٣] وهي قد جاءت في الغرب بعد خيبة أمله من "المزاج الحضاري" الحداثيّ، فأفرزت "ميلا واضحًا وشديدًا إلى

يتحلّل ويهترئ، وهو يبحث عن خشبة الخلاص." (المرجع نفسه، ص ٣٠) ويقول ناصر يوسف: "أما بالنسبة لما بعد نيتشه فقد تحولت الحضارة إلى مدنيّة قاتلة للإنسان وقاهرة لروحه المبدعة." (ناصر يوسف، **مقال: هكذا نفهم الحداثة**، كتابات معاصرة، عدد ٢٣، ص ٥٣)

[١] – بيتر بروكر، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ٦٩

[٢] – سليمان الديراني، **مقال: الثقافة العالمية: الثقافة المحلية العالمثالثية و"ما بعد الحداثة"**، كتابات معاصرة، عدد ٣٠، ص ٢٥

[٣] – المرجع نفسه، ص ٢٦

اللاانتماء السياسيّ والحضاريّ وموقفًا سلبيًّا تجاه مختلف أشكال التوحيد العقلاني."[١] نرى في هذا المفهوم أنّ ما بعد الحداثة قد جاءت تيارًا مناقضًا للعولَمَة، وأنّها قد بدأت تنحو نحو رفض الانتماء السياسيّ والحضاريّ، كما ترفض الانتماء العقليّ أيضا. وعليه، فإنّ هذه المرحلة تتّسم بعدم الانتماء على العموم، أي برفض المركزيّة. وفي هذا فكرة يمكن أن تُضاف إلى المفهوم، ولكنّها لا تجعل منه مفهوما جديدًا، قياسا على مفهوم الحداثة، لأنّنا قد رأينا في مرحلة الحداثة رفضًا للانتماء في عدد من المواقف، كما هي الحال مع العدميّين، وفي ما بعد السرياليّة الفنّيّة.

أمّا سامي أدهم فيدخل، في تحديده، إلى عمق فكر ما بعد الحداثة، ويشكّل تحديده ما يمكن أن يكون تمثيلًا لخصائص جديدة، ولمرحلة جديدة، فيقول: "فما بعد الحداثة يمثّل، بالتعبير الأميركيّ، التحوّلات العميقة التي حدثت في الثقافة وفي قواعد اللعبة العلميّة والأدبيّة والفنّيّة. لقد تمركزت التحوّلات حول الميتاخطاب، والميتاسرديّات... فأصبح ما بعد الحداثة يتعلّق في حالة يستحيل فيها الإحاطة بشرعيّة أساسيّة أو إبستمولوجيّة، بالمعارف، وأصبح يبحث عن العلّة أو العلل المحلّيّة الجزئيّة، فألقي العقل النظريّ جانبًا وأصبح يُبحَث في الجزئيّ المتشظّي وفي الجوازات التصوّريّة."[٢] ومعنى هذا أنّنا أمام شيء جديد: فقد سقط التقيّد بما يمكن أن نسمّيه في الفلسفة "العقل النظريّ، ومال الإنسان في هذا العصر إلى البحث عن "العلل الجزئيّة"، وفي

---

١ – المرجع نفسه، ص ٣٢

٢ – سامي أدهم، **ما بعد الحداثة**، ص ٥١

ما ليس ثابتًا (المتشظّي)، من غير أن يتّجه البحث العقليّ إلى ما هو ثابت. لقد سقط الثابت الذي شكّل خطاب العقل الماضي، وصار المفهوم يتمحور حول ما لا يستطيع أن يكون ثابتًا، من الناحية العلميّة والعقليّة. وبكلمة أخرى، فإنّ ما بعد الحداثة يمثّل اتجاهًا نحو ما كان، في السابق، غير ممكن علميًّا، لأنه ليس ثابتًا و"تصوُّريًّا".

نستنتج من هذا كلّه أنّ مرحلة ما بعد الحداثة هي مرحلة ما يمكن أن نسمّيه "الكاوس" (الفوضى). والكاوس، تحديدًا، "منظومة ديناميّة، متحرّكة، قابلة للتغيير اللاتوازني بطريقة مطلقة، وبحساسيّة فائقة."[١] ومعنى هذا أنّ المنظومة الديناميّة المذكورة لا تخضع للحساب العقليّ المتواتر الدقيق، بل هي منظومة متغيّرة باستمرار، ولكنّ تغيّراتها لا تنضبط في قانون المنطق. إنّ لها، إذا شئت، منطقها الخاصّ المخالف للمنطق العقليّ. وهي تتواتر من غير أن تكون واحدًا، وتخضع للمصادفة. وسواء أكان في الرياضيّات، أم في الطبيعة والفيزياء، أم في الاقتصاد والمجتمع وعلم المناخ، فإنّ الكاوس يبقى نظامًا مشوّشًا، غير خاضع لحركة واحدة أفقيّة – طوليّة. فـ"المنطقيّ يتعامل مع ما هو مُشَكْلَن، وينصبّ على شكول منطقيّة، وما هو غير قابل للشكلنة لا يدخل المجال التجريبيّ، لأنّه يستعصي على التجربة. وهذا المجال الاستحاليّ يكوّن جزءًا من الكاوس الكونيّ، بحيث يكون هذا المجال جزءًا مهمًّا من الكون، لكنّه لا يكون بمفرده بعيدًا عن مجال الشكلنة، فهو مختلط معها،

---

١ – سامي أدهم، **ما بعد الفلسفة**، ص ٥٥

وهذا يعني بأنّ الكاوس هو خليط من شكلنة ولاشكلنة، أي من نظام ولانظام."[١]

كان مجال دراسة هذا العقل الكاوسيّ الجديد غير ممكن في السابق. ولكن لا يُفهم من هذا الكلام أنّ الكاوس فوضى مطلقة، بل هو خليط من نظام ولانظام بنسب مختلفة، تتواتر بأسلوب خاصّ، وتدرس عن طريق الاحتمالات، ثم يُستَخرَج منها النظام. فالكاوس، إذًا، مؤلّف من نظام ولانظام في آن، وهو ليس فوضى تامّة. و"الكاوس موجود في الكمبيوتر بطريقة واضحة، وموجود في حساب المعادلات التكراريّة من الدرجة الثانية، وموجود في المنحنيات المتشظّية، وفي الأشكال الغريبة التي تظهر على شاشة الكمبيوتر."[٢]

ولكن كيف نصل إلى الكاوس؟ وإذا كان غير منتظّم فكيف ندرسه؟ فمن المعروف أنّ الفيزياء تنطلق في دراستها من الظواهر، ثمّ تستخرج نظريّة عامّة، بعد أن ترصد حالات هذه الظواهر وتواترها؛ بمعنى آخر تنطلق من الجزئيّ والمتعدّد، لتصل منه إلى الكلّيّ العامّ. أمّا الأشكال الكاوسيّة، فلا يمكن معها أن نصل إلى نظريّة واحدة، متواترة، لأنّها، في ذاتها، ظواهر متناتلة، لامنتظمة. وعلى هذا، فإنّ كلّ ظاهرة تتكرّر في وتيرة واحدة عالية، وتتموّن ذاتيًّا، تتأثّر بما تنتجه؛ حتّى إنّها تبدأ بالتغيّر ذاتيًّا، وتغدو السيطرة عليها صعبة جدًّا، إن لم أقل مستحيلة، لأنّها تتشظّى، وتدخل في إطار

---

١ – المرجع نفسه، ص ٢٦

٢ – المرجع نفسه، ص ٢٨

الكاوس. وينشأ الكاوس من خلال هذه "التكراريّة الحسابيّة" التي تؤثّر في الظاهرة.[١] "فأخطاء الأعداد التقريبيّة في حساب الشروط الابتدائيّة تتداخل وتتشابك مع حساب ناتج المعدّلات الرياضيّة التي تحكم الظاهرة، وتظلّ هذه الأخطاء التقريبيّة تتضخّم، حتّى يأتي الوقت الذي تصبح فيه دون جدوى، وفي هذا المجال التقريبيّ يبدأ التشظّي، وتدخل الظاهرة مرحلة الكاوس الحتميّ."[٢]

لقد تأسّست النسبيّة وعلوم الاحتمال لقراءة خطاب الكاوس. فقد افترض آينشتاين أنّ قياس الزمن والجاذبيّة هما غير ما كان متعارفًا عليه، ولا سيّما في الفضاء. فلا يمكن أن تقاس المسافات الفضائيّة الشاسعة بالمسافات العاديّة. وهكذا نقض آينشتاين مبادئ بطليموس الفيزيائيّة، ثمّ نظام كوبرنيكوس، وكبلر، وغاليليه، ونيوتن الذين اعتبروا الشمس ثابتة كمركز للعالم، والأرض تدور حولها[٣]. وجاء آينشتاين بعدهم بنسبيّته "التي تقتضي عدم وجود مركز ثابت مطلق، حتّى إنّ بعض المنطلقات المبدئيّة النسبيّة تجيز اعتبار الشمس ثابتة والأرض متحرّكة كما تجيز العكس – وهذا ناتج عن نظرة كلّيّة شاملة إلى هندسة الكون ونظامه."[٤] وهكذا كانت الفيزياء ما قبل

---

١ – المرجع نفسه، ص ٤٢

٢ – المرجع نفسه، ص ٤٣

٣ – ثمّ اعتبر نيوتن أن مجرتنا هي مركز الكون.

٤ – معن النقري، **الفيزياء النسبية والفلسفة**، بيروت: دار الحقائق، ط١، ١٩٨٢، ص ٨. وقارن: فيليب فرانك، **فلسفة العلم**، تعريب: علي ناصف، بيروت: المؤسسة العربية، ط١، ١٩٨٣، ص ١٦١

آينشتين قائمة على مبدإ السببيّة، ولكنّ هذا المبدأ أهمِل مع النسبيّة، ومع الفيزياء الذرّيّة في القرن العشرين.[١]

لقد بات للعصر الجديد صفة أساسيّة، يمتاز بها عن سواها، هي سقوط المركزيّة. ومعنى هذا أنّ الخطاب القديم، برمّته، قد انتهى. وإذا كان يمكننا أن نستخرج صفة جديدة لما بعد الحداثة، كمصطلح، فهي اللامركزيّة والكاوسيّة والتشظّي. إنّه عصر التفتيت بامتياز. وهو ذو يقين من نوع آخر. فبعد أن أفلس الوجود في المنظومة العقلانيّة الصارمة التي سبقت عصر الكاوس، تفجّرت الحداثة في كلّ اتجاه، وألفى المفكّرون أنفسهم مكرَهين على أن يبحثوا عن تصوُّر للوجود أكثر إنسانيّة، وأقرب إلى ذات الإنسان.[٢] وعندما بدأ العلم يفتح فضاء الإنسان على اللانهاية، ويَدخل حياته بعنف شديد، ليزلزل، عميقًا، مفاهيمَه القديمة المتشكّلة حول رؤيا مركزيّة، في جوهرها، بدأ التجاذب بين الفلسفة والعلم، وهنا بالتحديد تمّ انفجار عقل الحداثة وتشظّيه. فالفكر والخطاب الفلسفيَّين التقليديَّين كانا ينطلقان من الفكر نفسه، ويبحثان فيه، ثمّ يأخذان بنتائج العلم، ليدعما بها نظرياتهما في الفكر. أمّا العلم، فيبحث في الموجود، ويستقرئ الظواهر، كما أسلفنا، ويراقب خصائصها وصفاتها، ليدعم بها وجود تلك الظواهر.[٣] ومع تطوّر العلوم، وظهور السبيرناطيقا، والنسبيّة، ونظريات الكوانتم، وعلم

---

١ – المرجع الثاني نفسه، ص ٤١٣

٢ – سامي أدهم، **ما بعد الحداثة**، ص ١٧

٣ – سامي أدهم، **ما بعد الفلسفة**، ص ١٧١

الفضاء الحديث، والثقوب السوداء... كان لا بدّ من اعتبار الأبعاد الكسريّة، والتشظّي المستمرّ، منظورًا جديدًا تنطلق منه الفلسفة، ويبني عليه الفكر مقاربة من الوجود، ومن الموجود في وجوده. هكذا ندخل إلى فلسفة الكاوس، أي فلسفة الفوضى، ومنها إلى التشظّي، وهي، اليومَ، العلمُ والعقل الفلسفيّ الذي تقوم عليه رؤيا الوجود. وفي هذه النقطة، بالتحديد، تتميّز رؤيا ما بعد الحداثة عن رؤيا الحداثة.

معنى هذا أنّ عقلًا جديدًا قد انبثق من العقل الحديث، يحمل بذوره، ولكنّه يتخطّاها باتجاه رؤيا من نوع جديد، وإن تولّدت بفعل رؤيا الحداثة وأزمتها. من هنا فإنّ "اللانظام والمفاجئ والمباغت" هي صفات الكاوس الأساسيّة. والنظام والقانون هو المتمّم للكاوس في الظاهرة.[١] وهو "فراغ، ولكنّه ليس عدمًا... وهو يحتوي كلّ الجزيئيّات الممكنة، مجتذبًا كلّ الأشكال الممكنة التي تنبثق لتختفي بسرعة، دون استقراريّة ولا مرجعيّة ولا مفعول."[٢] لهذا السبب، نقول إنّ الكاوس مكوّن من نظام ولانظام في آن، وهو أنطولوجيّ، كائن للوعي، معطًى في أثناء التجربة العلميّة، لا قبلها، فهو ليس سابقًا على الإنسان. وهو موجود في كلّ شيء. فيه تنمو اللاحتميّة، حيث المصادفة والعشوائيّة. لذلك نرصد فيها "الحدث"، وهو مختلف عن

١ – المرجع نفسه، ص ٣٥

٢ – المرجع نفسه، ص ١٨٠

"الظهور"، لأنّ الحدث "تجلٍّ هدفه إظهار بنية الظاهرة الخفيّة في طيّ المكان والزمان."[١] وهذا الحدث المفاجئ هو الذي يُظهر الكاوس.

٤ – ظهور ما بعد الحداثة وانتهاء الحداثة: بدأت الحداثة من حيث انتهت الرومنطيقية.[٢] لكنّ ما شهده العالم من تغيّرات، بدءًا بالثورة الفرنسيّة، مرورًا بالثورة الصناعية، أسقط الرومنطيقيّة، لتنمو الحداثة من بعدها. لهذا، ليس غريبًا أن نجد الحداثة قد ورثت من الحركة التي سبقتها فكرة الطبيعة، بيد أنّها جعلت لها مفهومًا آخر: فالفرد يخضع للقوانين الطبيعية، ولا يخضع لسواها.[٣] "إنّ الإيديولوجية الغربيّة للحداثة، والتي يمكن أن نسميها الحداثيّة، قد حلّت محلّ فكرة الذات وفكرة الله التي كانت تتعلّق بها... لا المجتمع ولا التاريخ ولا الحياة الفرديّة تخضع لمشيئة كائن أعلى يجب الخضوع لها أو يمكن التأثير فيها بالسحر."[٤]

ولهذا اللجوء إلى الطبيعة وظيفة مختلفة جوهريًّا عن وظيفتها الرومنطيقيّة: إنّها وظيفة معادية للدين خصوصًا، تسعى إلى منح مفهومي الخير والشر أساسًا غير لاهوتيّ وغير نفسيّ، بل اجتماعيّ بامتياز.[٥] وهكذا، يقول آلان تورنييه "إنّ القوّة الرئيسة للحداثة وهي قوّة افتتاح عالم

---

١ – المرجع نفسه، ص ٣٥

٢ – مالكلم برادبري وجيمس ماكفارلن، **الحداثة**، ص ٢٤

٣ – لقد سقط مفهوم الغيبيّات هنا بمعناه السحريّ والمعجز.

٤ – آلان تورين، **نقد الحداثة**، تعريب: صلاح الجهيم، دمشق: منشورات وزارة الثقافة السوريّة، ١٩٩٨، ١/ ١٨

٥ – المرجع نفسه، ٢٣/١

كان مغلقًا ومجزّأً، تُستَنفد كلّما اشتدّت المبادلات، وازدادت كثافة الناس، ورؤوس الأموال، وسلع الاستهلاك، وأدوات الرقابة الاجتماعيّة، والأسلحة."[١] يدلّ هذا على أنّنا أمام معطيات عصر جديد، له مميزات خاصّة تختلف عن تلك المميزات العصريّة التي أدّت إلى نشوء الحداثة. وليست في هذا الكلام أية مبالغة، لأنّه يعكس واقعا حضاريًّا وفكريًّا، يطرح نفسه بإلحاح، منذ آخر القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين، وقد شهد تغيّرات عنيفة على شاشة الواقع: فمنذ ما بعد الحرب العالميّة الثانية، عرف العالم حركة تغيّرات هائلة: حرب فيتنام، والنزاع العربيّ – الإسرائيليّ، وتحرّر الدول واستقلالها... ولعلّ أعنف هذه التحوّلات وأخطرها هو انفجار الاتحاد السوفياتي، وانهيار النظام الاشتراكيّ بشكل مفجع وسريع ومفاجئ، وسقوط حائط برلين، ثمّ نشوء ما يمكن أن نسميه "النظام العالميّ الجديد"، وقيام الاتّحاد الأوروبيّ (السوق الأوروبية المشتركة)، وانتصار الأنظمة الليبراليّة والديمقراطيّة – وإن نظريًّا – في الغرب، وسقوط الأنظمة التوتاليتاريّة (وعلى رأسها النظام السوفياتيّ السابق)... كلّ هذه الأحداث المتسارعة يمكن أن نرى فيها انتهاء عصر، وابتداء عصر جديد، له مميزاته الفكريّة والحضاريّة.

ويمكننا أن نعتبر بداية مرحلة ما بعد الحداثة، تاريخيًّا، بعد الحرب العالميّة الثانية، وعلميًّا مع فيزياء آينشتاين (النسبيّة) وما بعدها، ونظريات الكوانتم، وفلسفة الكاوس التي أشرنا إليها، وعصر الكمبيوتر، والعصر النوويّ. ولهذه المرحلة يقينها الخاصّ. إنّها تتحرّك خارج المركزيّة، في التشظّي

---

١ - المرجع نفسه، ١/ ١١٤

والكاوس، وتصل من خلال هذا التحرّك إلى ما عجز يقين الحداثة عن الوصول إليه. إنّها حال البحث عن "الذكاء الاصطناعيّ"، داخل المتفكّك والمتشظّي، وخارج الهويّة. فالهويّة تجمع وتوحّد، ولكنّها لا تتنبّه إلى الفروق الفرديّة، والخصوصيّات الإنسانيّة والسيكولوجيّة. ولهذا السبب قُيِّد الإنسان في نظام يتحكّم به العقل من جهة، وتتحكّم به منظومة ميتافيزيقيّة – أخلاقيّة، لاهوتيّة في رؤيتها الأبعد، وإن نَهَلَت لاهوتيّتها من خارج الدين. لقد أعلن ميشيل فوكو موت الإنسان[١] الوشيك، فالهويّة التي كان يتقنّع بها، والتي رسّخت مفهومه من خلال الذكاء المهذّب، قد زالت، والخطاب اللاهوتيّ الذي تمظهر من خلاله هذا الإنسان، قد سقط في عالم ما بعد الخمسينيّات، فمات معه الإنسان. وقد يكون انفجار الاتحاد السوفياتيّ يمثّل، في تسعينيّات القرن العشرين، موت آخر شكل من أشكال إنسان مرحلة الحداثة، فقام مقامه "اللاعقل" الجديد، باحثًا عن اللاإنسان.[٢]

---

١ – يقول ميشيل فوكو:"فليس غياب الله أو موته هو المؤكّد بقدر ما هي نهاية الإنسان... يتكشّف عندها أنّ موت الله والإنسان متلازمان: أوَليس الإنسان الأخير مَن يعلن أنّه قتل الله، واضعًا بذلك لغته وفكره وضحكه في حيّز الله الميّت سابقًا، ولكن معرِّفًا أيضا عن نفسه كمن قتل الله، وكمن يفرض وجوده حرّيّة الإقدام على تلك الجريمة؟ وبهذا يكون الإنسان الأخير أقدم وأحدث شبابًا (كذا) من موت الله؛ فيما أنّه قد قتل الله، فهو المسؤول إذًا عن تناهيه؛ ولكنْ بما أنّه يتكلّم ويفكّر ويوجد في موت الله، فجريمته أيضًا محكوم عليها أن تموت؛ وبذلك تعجّ آلهة جديدة، وهي الآلهة ذاتها، في خضمّ المستقبل؛ فلا بدّ للإنسان من أن يزول... فطول القرن التاسع عشر كانت نهاية الفلسفة والوعد بثقافة مقبلة يشكّلان بدون شكّ صنوين لفكر التناهي ولظهور الإنسان في المعرفة؛ أمّا في أيامنا هذه، فكَون الفلسفة هي دائمًا، ولا تزال، في طور أن تنتهي... كلّ ذلك يدلّ على أنّ الإنسان مشرف على الموت."(ميشيل فوكو، **الكلمات والأشياء**، ص ٣١٢)

٢ – سامي أدهم، **ما بعد الفلسفة**، ص ٤٤ – ٤٥

ويمكننا أن نحدّد هذا "اللاإنسان" بأنّه "ليس وحشًا، وليس هو خارج الكون، بل هو مخلوق نَبَذَ الفلسفة والعقل المعَقْلَن التقليديّ، وتحرّر من السلطة والقمع والإرهاب البوليسيّ. الذكاء الاصطناعيّ هو ما نحاول إيجاده بالوسائل التكنولوجيّة والوسائل النظريّة، وهو هدفنا في إقامّة مخلوق لاإنسانيّ، بعيد عن الإنسان المحنّط، وعن الإنسان الذي مات. لقد تحوّل القرن العشرون في الفلسفة والفكر إلى اللاإنسان، بعدما مات الإنسان... سقط إنسان المشروع الغربيّ وقام مكانه اللاإنسان المستقبليّ، حاضن العلم والفضاء."[١]

ولعلّ السبب الأوّل في هذا هو طبيعة النظرة إلى الكون نفسها. فالكون لم يعد، كما كان في الفلسفة النهضويّة، فلسفة الأنوار، العقل الذي يعقل نفسه كعقل، ولا النظام الكامل المطلق الذي انبثق عن المشيئة الإلهيّة، كما لم يعد مكانًا منتظمًا، بعيدًا كلّ البعد عمّا لا يفسره العقل، بل إنّنا في الكون والوجود عمومًا، ومنذ النسبيّة ونظريّات الكوانتم والاحتمالات، أمام لاحتميّات تتحكّم بكلّ شيء، أمام كاوس منظّم بطريقته الخاصة، ولكنّها ليست طريقة ثابتة. وهي طريقة لا تتجلّى من خلال الواحد، بل من خلال التشظيّات، والتكسّرات، واللاثبات. وهو يعبّر عن نفسه من خلال كلّ هذا، ويُهَنْدِس جغرافيّتَه الحرَكيّة من خلال المتَناتِل (ما ينفض بعضُه بعضًا).

واللاإنسان هنا مردّه، أوّلًا، إلى انهيار المركز والمرجع. فالمركز يجذب إليه كلّ شيء، ويُدرَس من خلاله كلّ متفرّق. إنّه الفكر الواحد المنتظم الذي

---

١ – المرجع نفسه، ص ٤٤

يمتصّ كلّ الهويّات في هويّته، ويعطي من ذاته هويّة كلّ شيء. إنّه الثابت الذي يمارس قمعًا منتظمًا وهائلًا على الذات الأخرى، كما يمارس سحقًا وتغييبًا عليها لا يتوقّفان. وهذا الإرهاب المنظّم لا يكسره إلّا سقوط المركز نفسه. من هنا كانت اللامركزيّة هي البديل الوحيد للعقل المرجعيّ الذي أثبت لاجدواه، في مرحلة ما بعد الحداثة. والوجودُ، كنصٍّ، لا يمكن أن تتمّ قراءته من داخل المرجع، لأنّنا نصل معها إلى طريق مسدودة. فالقراءة التي تقوم على تفكيك عُرى المركز، وحدَها، يمكن أن تفتح الباب على اللانهاية، وعلى الاحتمالات الأبديّة.

وهكذا يمكن أن نعتبر القرن العشرين، عمومًا، منذ خمسينيّاته، ضربة قاضية للموضوعيّة العقلانيّة المركزيّة التي لم تتمكّن الحداثة من الخروج منها، ولكنّها مهّدت لهذا الخروج. فوحدة الكون التي قامت مع الرؤيا الرومنطيقية انتهت، "والمعرفة الإنسانيّة... تشرذمت وتجزّأت، بعد أن أصبح اليقين وموضوعيّة المعرفة أمرين مستحيلين، وتلك هي أسس التفكيك."[١] لقد انفجر عقل ما قبل الخمسينيّات، وتكشّف الوهم الميتافيزيقيّ السابق عن خواء، فالأزمة التي عرفتها حركة الحداثة في العالم لم تتمكّن من تقديم مخرج

---

[١] – عبد العزيز حمّودة، **المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، نيسان ١٩٩٨، ص ١٠٢. وفي هذا المجال يقول إلّيس: "تمّ التخلّي منذ زمن طويل عن إمكانيّة اليقين والموضوعيّة الكاملة. ومن باب التكرار فإنّ أكثر الأفكار قبولًا الآن هي (كذا) القول بأنّ المعرفة كلّها ذات طبيعة افتراضيّة، فهي تنتظر دائمًا أن تُقلَب أو تُعَدَّل عن طريق معرفة لاحقة. لا توجد جزئيّة معرفيّة ذات موضوعيّة كاملة في عقل العارف... المعرفة إذن ليست موضوعيّة تمامًا، إذا كنّا نعني بذلك حقيقة إلى درجة لا تقبل الجدل."(المرجع نفسه، ص ١٠٥ – ١٠٦)

للإنسان، وانتهى به الأمر إلى الموت. هكذا تحرّر العقل من مركزيّته، وأنشأ له خطابًا جديدًا، منذ ظهور النسبيّة، فتفكّك الكون، من غير أن يصير عدمًا، وتفجّرت الهويّة التي اعتصرت ذات الموجود وغيّبتها، وتلاشت معاقل القوى المغيّبة الغربيّة: التوتاليتاريّة والنازيّة والفاشيّة، لتحلّ محلّها الديمقراطيّة الجديدة، والعلم الجديد.

من هنا يصير البحث عن اللاإنسان أمرًا محتومًا، فقد كان مختبئًا باستمرار داخل الإنسان نفسه، وداخل الطبيعة والفكر. إنّه لا يتمركز، بل يظلّ في تحوّل مستمرّ، من غير أن يستقرّ في هويّة، ومن غير أن يتميّز بخطاب لاهوتيّ. اللاإنسان، في هذا المجال، ذكاء واسع اصطناعيّ، ولكنّه متحوّل باستمرار، متشظٍّ كالعلم الذي أفرزه، متناتل، مماثل للعبة التنافر واللاإنتظام في فلسفة الكاوس.

ويمكننا أن نقول إنّ هذا اللاإنسان هو الإنسان الجديد، لأنّه يتميّز عن الإنسان الذي جاء قبله، فلم يعد هو مركز الوجود، وهو مركز الوجود في آن. إنّه حال من الثورة اللامتناهية على ذاته، وعلى ما حوله كلّه، لا يهدأ، ولا يتكامل إلّا في التحوّل. ومن البديهيّ أن يكون كلّ ما في الخطاب الفكريّ (والعلميّ خصوصًا) يتحوّل في كلّ لحظة، ولا يهدأ أو يستقرّ في مكان بعد الآن. وهذه حال من الثورة الدائمة، ولكنّ الثورة البعيدة عن التملّك والجذب المركزيّ، البعيدة عن الإيديولوجيا. إنّ عصر ما بعد الحداثة

هو عصر غياب الإيديولوجيا،[١] لأنّها، بطبيعتها، مركزيّة صارمة، تمتصّ كلّ ما يتأطّر حولها، وتملأه بذاتها، بعد أن يتخلّى عن ذاته من أجلها، وهكذا تمارس عليه أقسى أنواع العنف والتسلّط، وتسجنه في مركزها. إنّها تصير هي المرجع، والمرجعُ بطبيعته يغيّب التشظّي. والإنسان الجديد (اللاإنسان) مختلف عن هذا، فثورته اليوم ثورة من نوع آخر: إنّها لاإيديولوجيّة، لاإنتمائيّة، لامكانيّة. وإذا بدا يتّبع إيديولوجيّة ما كانت هذه قناعًا لما وراءها، وقد تقود إلى إرهاب له أشكال متكرّرة: اقتصاديّ، أو فكريّ، أو اجتماعيّ، أو سياسيّ، أو دينيّ... لقد باتت الثورة، في حضارتنا اليوم، "تغييرًا جذريًّا وفظًّا في تصوّر العالم، تغييرًا يُلزم المستقبل، مرتبطًا بإنسان واحد، أو بأقليّة من الناس يواجهون السلطة المطلقة في اللحظة الراهنة، أكانت ميثولوجيّة، أو (كذا) لاهوتيّة، أو سياسيّة أو فكريّة."[٢] ولذلك فإنّ إنسان اليوم لم يعد يصنع الثورة من أجل أن يغيّر العالم، كما كان يفعل في السابق (وكما هي الحال في التصور الشيوعيّ)، بل يهدف بها أن يدمّر ما يجعله إنسانًا. فمن خلال تدمير الفكر يعاقب الإنسان الجديد "إلهًا لا اسم له، تخلّى عنه على أرض لا وجه لها."[٣]

---

١ – يقول آلان تورين إنّ موقف ما بعد الحداثة "ينبذ بعنف الخطابات الايديولوجيّة والضمير المطمئنّ في الحضارات." (آلان تورين، **نقد الحداثة**، ٢٣٤/١) وقارن: مي غصوب، **ما بعد الحداثة: العرب في لقطة فيديو**، ص ٨٧

٢ – بيير بودو، **نيتشه مفتّتًا**، تعريب: أسامة الحاج، بيروت: المؤسسة الجامعية، ط١، ١٩٩٦، ص ٤٣

٣ – المرجع نفسه، ص ٥٢

هكذا ماتت الإيديولوجيا، في عصر ما بعد الحداثة، وكان انهيار الاتّحاد السوفياتيّ، أحد أكبر معاقلها، إيذانًا بزوال الفكر الإيديولوجيّ، مع أنّ بعض الجيوب الإيديولوجيّة لا تزال تصارع ذاتَها شَتاتًا، في بعض أنحاء العالم، ولا سيّما ما تبقّى من الفكرين الشيوعيّ والاشتراكيّ: في الصين وكوبا، وسواهما. ولكنّ البؤس الإيديولوجيّ الذي عرفته حركة الحداثة لم يعد بإمكانه أن يتنشّق الحياة، في هذا العصر المتغيّر، المعادي له.

وهنا لا بدّ لنا من أن نقول: إنّ اللاإنسان يتميّز، أوّل ما يتميّز، بأنّه لاإيديولوجيّ، لأنّه ينفر من الهويّة، ومن الانتظام الصارم. لقد انهار الفكر التوتاليتاريّ تمامًا (في الغرب على الأقل)، ونهضت ثورة من نوع آخر: ثورة تُفَكّك عُرى المتآلف في الخطاب الحضاريّ، وتتشظّى باستمرار، لتؤمّن السلع والأسواق، وتغرق في تحوّلاتها الكاوسيّة (البورصة، العملات، الصفقات التجاريّة الكبيرة، الخ...).

لقد صار الانجذاب نحو التحوّل هو ما يغري الذات في علاقتها بالوجود. وقد آذنت أزمة الحداثة "بالفصل بين ما كان موحّدًا زمنًا طويلًا، الإنسان والكون، الكلمات والأشياء، الرغبة والتقنية. ولا جدوى من العودة إلى الوراء، إلى البحث عن مبدإ الوحدة المطلقة."[١] لقد أظهرت النظريّات ما بعد الحداثيّة أنّ الذات تفكّكت،[٢] وأنّ مفهوم "العمق"، أي تلك

---

١ – آلان تورين، **نقد الحداثة**، ٤٣/٢

٢ – المرجع نفسه، ٦٧/٢

المسافة بين العلاقات والمعنى، قد سقطت.[١] فهذه المسافة تجعل العلاقة منفصلة عن المعنى، وتَصَوُّر ما بعد الحداثة يجعلهما واحدًا. فالعلاقة لا يمكن أن تنفصل عن المعنى لأنّها تحمله دائمًا، ولكنّها ليست هي إيّاه. فلا يمكن تصوّرها من غيره.

٤ – خاتمة ونقاش: أخيرا يمكننا أن نستخلص من كل هذا أن ما بعد الحداثة مرحلة لها مميزاتها ومقوّماتها، منذ أن بدأت تنشأ في الغرب، وأنّ مرحلة الحداثة السابقة عليها ليست إيّاها، لأنّ مقوّماتها ويقينها مختلفان. وأبرز ما تتّسم به هذه المرحلة هو التفكك والتشظّي، والتحوّل الذي لا يتوقّف، واللاتَمَرْكُز. إنّها فكر الكاوس بامتياز، الفكر الذي ولّدته النسبيّة وطوّرته نظرية الكوانتم، وحسابات الاحتمال. لقد تداعى الفكر السابق في جحيم الفكر الجديد واضطرابه الذي لا هدوء فيه.

ولا بدّ هنا من الإشارة إلى أمر مهمّ، هو أنّ مصطلح الحداثة، في الغرب، كان يُستَعمل بمعنى مرحلة عصر التنوير، أي أنّه أُطلق، مع كثير من النقّاد، على القرنين السابع والثامن عشر، وأطلق مصطلح "ما بعد الحداثة" على ما بعد عصر الأنوار، وفيه بدأت الواقعيّة والطبيعيّة تنتشران مع انتشار العلوم. لكنّ نقّادًا آخرين عدّوا الحداثة الغربيّة هي المرحلة التي تلت عصر الأنوار، وتماهت مع الثورة الصناعيّة. وهذا هو الشائع اليوم. وعندها يكون المصطلح "ما بعد الحداثة" مرتبطًا بالمرحلة التي تلي الحربين العالميّتين، أي مرحلة ما بعد الحرب العالميّة الثانية، لأنّ هذه الحرب غيّرت وجه العالم،

---

١ – المرجع نفسه، ٦٨/٢

وأدخلت الولايات المتّحدة بقوّة إلى العالم، خصوصًا بعد امتلاكها القوّة النوويّة، واستعمالها القنبلة الذرّيّة في اليابان. وتأطّرت هذه المرحلة أكثر مع سقوط الاتحاد السوفياتيّ، وجدار برلين، وتأسيس الاتّحاد الأوروبيّ، وظهور العولمة و"النظام العالميّ الجديد". لهذا فهي مصطلح يتناسب والتغييرات السريعة في العالم، ممتدًّا من القرن العشرين، إلى القرن الحادي والعشرين.

لكنّ هذا المصطلح مختلف في الشرق العربيّ. فمن جهة، نجد أنّ هذا الشرق يختلف اختلافًا جوهريًّا عن الغرب، في كونه لا يشهد هذه التحوّلات العنيفة والسريعة التي شهدها؛ ومن جهة أخرى، لا يزال المركز والسقف صامدين فيه، فالإنسان والله بقيا، عمومًا، قائمين، ولم يطاولْهما التصدّع والانهيار الذي طاولهما في الغرب، ما يجعل استمرار مصطلح الحداثة ممكنًا.

ولكن... إذا نظرنا إلى واقع الأجيال الجديدة في الشرق العربيّ، وجدناه بدأ يشهد تغيُّراتٍ ملحوظة، ورفضًا لكثير من القيم القديمة، ولا سيّما في لبنان، ومصر، وشمال أفريقية. والأهمّ أنّ هذا الشرق يتأثّر مباشرة بالعولمة، حيث نشهد انتشار قوّة الاتّصالات، وتوسّع قدرة الإعلام بشكل لم يُعرف له مثيل من قبل، وترابط الشبكات الإعلاميّة، وتواصلها بشكل سريع جدًّا، وتأثّر جميع دول الشرق العربيّ بالعولمة، وبمفاعيلها الاقتصاديّة، وتأثير سقوط الإيديولوجيا الغربيّة في هذه الدول، ونهوض الرأسماليّة الجديدة الشرسة التي ترفع شعارات حقوق الإنسان وغيرها، وتعمل في الخفاء على امتصاص مقدّرات الدول الضعيفة، وزيادة ثرواتها هي، وفي إطار ظهور دول عملاقة أو قوًى جديدة، لم تكن كذلك في الماضي، وتراجع دور دول كانت عظيمة، أو

ذات دور مهمّ ومفاعل، نقول: في ظلّ هذا كلّه يكون تأثير ما بعد الحداثة حتميًّا في الشرق العربيّ، وبهذا يحقّ لنا أن نعتبره قد انتقل إلى واقع جديد، هو واقع ما بعد الحداثة، وإن تكن مميّزاته في الشرق العربيّ مختلفة، في بعضها، عن تلك التي عرفناها في الغرب، وهي الحال نفسها التي رأيناها مع مفهوم الحداثة أيضًا.

الفصل الثاني:
الشعر والتكنولوجيا

١ – مقدّمة: قد يكون غريبًا، للوهلة الأولى، أن نطرح مسألة العلاقة بين الشعر والتكنولوجيا، لأنّها تبدو، مِنْ بعيد، متنافِرَة وعبثيّة: فكيف نجمع نقاط تلاقٍ بين عالَمَين مُتعادِيَين، نظريًّا على الأقلّ، ومن طبيعتين متعارضتين؟ لكنّ هذا الأمر لن يكون كذلك، لأنّ تأمّل المسألة عن كثب سيُظهر لنا أنّ نقاط الالتقاء أكثر بكثير من نقاط الاختلاف.

٢ – مَوْضَعَة الإشكاليّة: لا بدّ لنا أوّلًا، لكي نضع الإشكاليّة في موضعها السليم، من أن نقوم بمقاربة من مفهوم التكنولوجيا. فالتكنولوجيا، أوّلًا، مرتبطة بالعلم، بمعنى أنّ التطوّر العلميّ هو نموّ وتوسّع للتكنولوجيا، ولا يمكن أن تقوم من غيره. وهي "سَير تطوّري".[١] و"كلّ تطوّر تكنولوجيّ، خلال الزمان، يتوقّف دائمًا على الظروف الأوّليّة التي ظهر فيها، أو على نقطة الانطلاق."[٢] وتقوم التكنولوجيا على الآليّة والعلم، ولكن "الآليّة (مجموع الآلات) التي تستعملها التقنيّة تقدّم لنا ما نصارع به حتّى لا نبقى غرباء في الطبيعة... إنّها، في العمق، مجموعة من الأدوات التي من خلالها وبواسطتها

---

١ – باروسلاف فانيك، **مقال: التكنولوجيا، الإدارة الذاتيّة والنظام الاجتماعيّ**، مجهول المعرب، الفكر العربي المعاصر، عدد ١٧، ص ١٣٦

٢ – الموضع نفسه.

(كذا) يُمارَس الذكاء البشري."[١] هكذا يقدّم الخطاب التكنولوجيّ درعًا للإنسان، يقيه خطر المجهول، من جهة، ويقدّم له إمكانًا لسعادة وراحة في الوجود، من حيث المبدإ.

وبهذا، يمكننا أن نقول إنّ التكنولوجيا تتميّز بارتباطها الوثيق بالعلوم، لأنّها تقوم على أساسها. وقد كانت علوم القرن العشرين كلّها "تهدف إلى بناء نظام بسيط للمبادئ يمكن أن تُستَنبَط منه الحقائق المنظورة بواسطة (كذا) فيزياء القرن العشرين استنباطًا رياضيًّا... كان المطلوب هو درجة عالية من البساطة والاتفاق المنطقيّ مع التجارب الجيدة لفيزيائيّي القرن العشرين."[٢] وعلى هذا، فإنّ التكنولوجيا ترتبط بالمنطق، ولكنّ لها منطقها الخاصّ، كما سنرى بعد قليل. وهي ليست ذاتًا وليست ذاتيّة؛ وتُبنى على ما هو ثابت، ولكنّها ليست ثابتة بدوام، بل مشروع مستمرّ للتحول. ومن شروطها البارزة المطابقة في الزمان والمكان، فهي لا تدلّ إلّا على ذاتها، ولا تشبه إلّا ذاتها، في الزمان والمكان اللذين تظهر فيهما. وهي، أخيرًا، تعكس هدف الإنسان إلى السيطرة على الطبيعة، بوساطة الآلة.

ففي التكنولوجيا، إذًا، طرفان متعارضان أساسيّان: الثبات واللاثبات، والتوافق واللاتوافق.

---

١ – محمد عزيز لحبابي، **مقال: نظرات إسلامية حول التكنولوجيا**، الفكر العربي المعاصر، عدد ٢، ص ٣٠

٢ – فيليب فرانك، **فلسفة العلم**، ص ١٧٤

أمّا الشعر الذي نحن في صدده، فالحديث (شعر الحداثة وما بعد الحداثة) دون سواه، لأنّه هو ابن عصر التكنولوجيا. لذلك لا يجوز أن ننظر في علاقتها بغيره.

والشعر، بطبيعته، يقوم على أساس الشعور والإحساس، لا على أساس العقل. لكنّه، باتت له تجلّيات وتشكّلات جديدة، فضحت مفهومه الذي أُسْبِغَ عليه في الماضي، وقصور هذا المفهوم عن استيعاب الإشكاليّة الشعريّة، حين يصير المجتمع مغايرًا لما مضى. وقد صار أسلوب الحداثة معبِّرًا "عن وجهة نظر الفنانين السائدة تجاه العالم المعاصر، أولئك الذين عاشوا التجارب (كذا) الإنسانيّة لأزمانهم ونجحوا في التعبير عنها بشكل يتناسب مع ما تضمّنته تلك التجارب من أفكار وعلم وتكنولوجيا."[١] فقد بات على الشعراء، في كلّ مكان، أن يعيشوا في الحياة بطريقة جديدة، أن يعانوها من جديد، لا أن يأتوا بأشكال جديدة فقط[٢] فالثورة في الشعر الجديد سببها أنّ ما تجمّد في الشعر لم يعد بإمكانه أن "يتماشى مع حياتنا المتطوّرة."[٣] لم تعد الكتابة عمليّة تزيينِ العالِم ونقله، بل صارت عالمًا جديدًا لا كالمعروف، فيه تجد أشياء الذات حياتها الجديدة التي تبحث عنها، وفيها تتكسّر وتتشظّى، من أجل أن يتكوّن في داخلها ما لا يستطيع أن يتكوّن

---

١ – مالكلم برادبري وجيمس ماكفارلن، **الحداثة**، ص ٢٤

٢ – نديم نعيمة، **مقال: الفكر والشعر والحياة**، مجلة شعر، عدد ٦، ص ١١١

٣ – الموضع نفسه. ويقول يوسف الخال: "تبدأ مرحلة الشعر الحديث حين يقلع الشاعر عن تقليد الأقدمين معنًى ومبنًى، وينصرف إلى شقّ طريق جديدة من تجاربه هو ومستوحاة من مشكلاته هو كإنسان يعيش في هذا العصر." (يوسف الخال، **مقال: قضايا وأخبار**، شعر، عدد ٩، ص ١٥٨)

في الخارج. ففي "كلمة واحدة تعيش عدّة كائنات، متكاملة أو متناقضة، ذات أبعاد عديدة، ممهورة بمظاهر وأزمنة مختلفة. وإزاء حياة الكلمة، كلّ نتيجة يصل إليها الكاتب تكون خطأ على الأرجح، لكنّ السرّ... أن تولد من العلاقة بين عدّة أخطاء حقيقة المؤلّف. يصبح عالم الألفاظ رمزًا لما يكوّنه."[١] فالكلمات في الشعر هي حاملة التعبير. وتتبدّل بنية الجملة بوسائل عديدة في الخطاب الشعريّ، لأنّ الكلمات تتجمّع بطريقة غير معتادة، وتدخل في علاقات جديدة مع بعضها.[٢]

يمكننا أن نقول إنّ الفنّ، في الحداثة، يجد تعبيرًا له عن "الوعي المتغيّر للزمن."[٣] لقد أسقط الشعر الحديث مقاييس الجماليّة القديمة، وانتهك المحرّمات كلّها وأسقطَها، وصار أنموذجًا للثورة الصارخة التي تأبى التمركز في المحدود والمفروض. كان الآخر (القارئ) يمارس قمعًا على النصّ، واستلابًا له، فصار النصّ اليوم يكتب ذاته دون سواها، من غير أن يكترث للقارئ في أي حال.

بذلك يمكننا القول إنّ الصراع في النصّ بات بين المعنى والمرجع. فالمعنى ليس هو ما يدلّ عليه أيّ نص، بل يقبع في ظلمات النصّ وخفاياه. إنّه "لاكائن"، يتحرّك، باستمرار، بين النصّ والمرجع. فالمعنى لا يتشكّل من

---

١ – بيير بودو، **نيتشه مفتّتًا**، ص ١١٠

٢ – ميكل دوفرين، **مقال: الشعريّ**، تعريب: نعيم علوية، الفكر العربي المعاصر، عدد ١٠، ص ٤٥

٣ – بيتر بروكر، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ٢٠١

جملة التصوّرات والقضايا والمشاعر التي تؤلّف النصّ، بل هو "ما يصوّب له النصّ من خلال قصديّة نصيّة."[١]

لذلك، فإننا، من خلال رصدنا لما تغيّر من المنظور إلى الشعر منذ حركة الحداثة، سنرصد نقاط التقاء الشعر والتكنولوجيا، والإمكانات الهائلة التي انفتحت أمام الطرفين معًا.

٣ – تلاقي الشعر والتكنولوجيا: يمكننا أن نعتبر أن الواقع الحديث تغيّرت فيه ثلاثة أشياء: النصّ، والواقع، والزاوية التي نرى منها هذا الواقع.

قديمًا، كان العقل يفصل بين النصّ والواقع، بمعنى أنّنا كنّا ننطلق من الذات إلى النصّ. فالذات كانت لا تُقرأ إلّا من خلال خطاب الآخر: إنّها تتّصف بالثبات، وتتمركز حولها قوانين الكتابة كلّها، فتمارس على النصّ (وعلى الشاعر أيضا) قمعًا واستلابًا عنيفين، بحيث يأتي النصّ مهمورًا بها، ويُقرأ من خلالها. فهي، بهذا، ذات واحدة لا متعدّدة، ثابتة لا متشظّية، مطلقة لا زمنيّة، أفقيّة لا عموديّة. ومن خلال تمثُّلاتها، تتشكّل كلّ التمثّلات، وتُقرأ كلّ العلامات، وهي تفرض على النصّ (وعلى الشاعر) نظامًا أخلاقيًّا مسبقا، لا يمكنه الفكاك منه.

أمّا الفكر الحديث فمنظومته مختلفة، لأنّنا ننطلق فيه من النصّ إلى الذات. فهو يرى إلى النصّ قوّة من القوى التي لها موقعها بين نسب المكان.

في هذا الواقع الجديد، فصلت التكنولوجيا بين عالم الإنسان وعالم الطبيعة: فاللغة هي التي تشكّل الخطاب، وهي التي تعلن شكل الموجود،

---

[١] – سامي أدهم، **ما بعد الحداثة**، ص ١٣٥

وبذلك هي التي تصوغ الإنسان على شاكلتها، وتصوغ، أيضًا، تفكيره وفكره، وما يراه هو في الأشياء.[١] وفي هذا المجال، يرى هيدغر أنّ الوجود "يعلن حضوره في اللغة التي تخفيه في علاماتها. أي أنّ النصّ الشعريّ يجسّد حضور الوجود وغيابه في آن: فلما كان الوجود... يمكن معرفته فقط في اللغة، فإنّه يصبح حاضرًا في الكلمات، ومتخفّيًا وسطها في نفس الوقت (كذا)، في حركة كشف وتخفٍّ متزامن."[٢] على أنّ اللغة نفسها لا تنقل فقط، بل تمثّل، وتلعب فيها العلامات لعبة مزدوجة: لعبة حضور وغياب في آن، لأنّ النصّ يحاول أن ينقل لنا شيئًا، ولكنّه، فيما هو ينقله، لا ينقله بحرفيّته، بل يراوح بين محموله، وبين غياب هذا المحمول الذي لا يمكن أن يُنْقَل إلّا وقد تغير فيه شيء. وهذا ما يمثّل انزياحًا، وإن محدودًا، للمنقول. فلا يمكن أن يكون المنقول في النصّ هو نفسه خارجه، مهما تشابها. وهذا الأمر هو أوّل تغيير يطرأ على المحمول. ولكن، من جهة أخرى، لا يحدث النصّ أيّ تغيير للمحول في الواقع المباشر، فلا يستطيع أن يغيّره كذات لها حضورها في الوجود. بمعنى آخر: لا تستطيع اللغة أن تصوغ الأشياء بحدّ ذاتها، ولا أن تؤثّر فيها. ولكنّ الشعر يشرك الذات مع الأشياء التي في الخارج، فيحدث انزياحًا ثانيًا فيه، عبر الصورة، أو ما يمكن أن نسمّيه تكوينًا

---

١ – يقول سامي أدهم: "اللغة أي لغة الخطاب هي مؤسّسة قائمة بكلّ تفرعاتها، وهي التي تفرض سلطتها وقانونها على النصّ، فيصبح الخطاب مؤسّساتيًّا، وتابعًا إلى سلطة تقمع فيه شفافيّته، وتستلّ روحه، وتخنق فيه كلّ إمكانية حياة، وتمنعه من تجاوز ذاته ليرى ما هو وراء الستار ووراء الحجاب." (المرجع نفسه، ص ١٣٢)

٢ – عبد العزيز حمّودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، ص ٣٠٣

جديدًا في هويّة الآخر المحمول، بيد أنّ المحمول يظلّ، في ذاته وفي الوجود، بلا تغيير واقعيّ، فما تغيّر هو انعكاسه في النصّ.

أمّا التكنولوجيا فبإمكانها أن تحدث تغييرًا جوهريًّا (وأحيانا كليًّا) في الموجود، وفي هذا الأمر، يكمن الفرق الجوهريّ بينها وبين الشعر.

ولكنّنا، متى تلمّسنا نقاط الالتقاء بينهما، وجدنا أبرزها ما يأتي:

أوّلًا – النسبية: قاد الإنسانَ كلُّ من ضرورة تأمين الطعام، وتحسين شروط الحياة إلى أن يدرس الطبيعة. ولكنّه، بعد أن ذاق لذّة العلم، وفتنه تدريب عقله، انجرف وراء فكّ ألغاز الكون، يدفعه فضوله وثقته بنفسه في تفسير ظواهر الطبيعة.[١] ولم يكن علم الفيزياء يكترث لتعريف الزمن، لكنّه كان يهتمّ بقياسه فقط. وعلى الرغم من هذا، يبقى عمل الفيزياء مشوبًا بالتناقض، بالنسبة إلى عقليّة تأبى إلّا الإقرار بما هو ذو إطار ثابت. ومردّ هذا أنّ الفيزيائيّ لا يعرّف موضوع بحثه إلّا متى فرغ منه.[٢] وهكذا خلق العلم زمنًا كونيًّا ثابتًا، مجرّدًا، يجري منتظمًا في كلّ مكان، فانفصل الزمان، بهذا، عن المكان في التصوّر الفيزيائيّ التقليديّ. وعندما أسّس نيوتن علم الميكانيك، بنى نظريّاته على هذا الزمن بالتحديد. وجرت الأرصاد، منذ نيوتن، على استخدام الزمن النيوتونيّ في قياس الأبعاد الفلكيّة. بيد أنّ اتّهام

---

١ – بول كوديرك، **النسبية**، ص ٩ – ١٠

٢ – المرجع نفسه، ص ٣٣

هذا الزمن بالقصور جاء سريعًا، "فهو ليس الزمن المعبَّر عنه في المعادلات بل هو زمن ساعتنا الأرضيّة، فهو مادّيّ وغير صافٍ."[١]

وشهد مفهوم الزمن تغيّرات متعدّدة، غير جوهريّة، في خلال المسيرة العلميّة والفلسفيّة عبر التاريخ، ولعلّ مفهوم الزمان النفسيّ (الزمان الداخليّ) أبرز ما يمكننا أن نتوقّف عنده، قبل آينشتين، ونمثّل عليه بنظريّة كانط الذي يرى أنّ الزمان ليس شيئًا موجودًا بذاته، وليس شيئا ملازمًا للأشياء، ولا هو تحديد موضوعي. إنّه معنًى داخلي، فهو حدسنا نحن بأنفسنا أو بحالتنا الداخليّة. وهو "الشرط المسبق لجميع الظواهر."[٢] وحين يكون الفضاء شكلًا محضًا من أشكال الحدس الخارجيّ، فهو محدود مسبقًا بالظواهر الخارجيّة.[٣] وعلى هذا، فلا قيمة للزمن، إذا أخذنا الأشياء بذاتها، لأنّ قيمته الموضوعيّة لا تكون إلّا بالنسبة إلى الظواهر.[٤] فللزمن حقيقة أمبيريّة هي نقيض الحقيقة المطلقة المتعاليّة.[٥]

وعندما جاء آينشتين تصوّر "نظامًا جديدًا في أساسه للقوانين الفيزيائيّة يشمل الميكانيكا والضوء."[٦] هكذا، وضع هذا العالِم نظريّته في النسبيّة على مرحلتين: المرحلة الأولى كانت عام ١٩٠٥، والمرحلة الثانية

---

١ – المرجع نفسه، ص ٣٤

٢ – Emmanuel Kant, **Critique de la raison pure**, Presse universitaire de France, éd. 3, 1963, p. 63

٣ – loc.cit.

٤ – Ibid, p. 64

٥ – Ibid, p. 65

٦ – فيليب فرانك، **فلسفة العلم**، ص ١٧٥

كانت عام ١٩١٥. وقد عالجت النسبيّة العامّة موضوع الجاذبيّة بدقّة، وقدّمت نظريّة مهمّة في نظام الكون الهندسيّ، وأوضحت التلازم بين المكان والزمان، والجاذبيّة والمادّة الفيزيائيّة. لقد بحثت النسبيّة في مناطق الفراغ الزمنيّ ذات المقاييس الفلكيّة.[١] فبناء على هذه النظريّة، لا تظهر صفات الفراغ الهندسيّة إلّا عند "وجود أجسام مادّيّة في الكون؛ وهذه الصفات الهندسيّة للعالم الزمكانيّ تتعيّن بتوزيع الكتل المادّيّة."[٢]

هكذا، لم يعد الزمان، مع آينشتين، مستقلًّا عن المكان، بل بات الاثنان متلازمين تلازمًا تامًّا.[٣] "فالزمان، في النسبيّة، زمن يتباطأ، ويتمدّد، وينكمش، ويتحدّب، ويأخذ أشكالًا هندسيّة مختلفة، ذات خصائص توبّولوجيّة. يتأثّر ويؤثّر، بالإضافة إلى أنّه يوجد مستقلًّا عن المكان، والمادّة، بل يندمج مع المكان مشكِّلًا كينونة واحدةً، تُعرف بـ"الزمان – المكان"، أو "الزَّمَكان"."[٤] هكذا، بعد أن كان الزمان، في التصوّر النيوتونيّ، دفقًا مطلقًا، قائمًا بذاته، مستقلًّا بطبيعته، عامًّا، شاملاً، "غير مرتبط بالحركة، بالإضافة إلى حقيقته التي لا يُشَكّ فيها"،[٥] صار شيئًا نسبيًّا، مرتبطًا بالمكان والكتلة.

---

١ – معن النقري، **الفيزياء النسبية والفلسفة**، ص ١٥

٢ – المرجع نفسه، ص ٢٢

٣ – قارن: المرجع نفسه، ص ٧١، وعبد اللطيف الصديقي، **الزمان أبعاده وبنيته**، بيروت: المؤسسة الجامعية، ط١، ١٩٩٥، ص ٢٩، وبول كوديرك، **النسبية**، تعريب: مصطفى الرقى، منشورات بيروت: عويدات، ط٢، ١٩٨٢، ص ٤٠ – ٤١، ٤٢

٤ – المرجع الثاني نفسه، ص ١١

٥ – المرجع نفسه، ص ٢٦

وحصيلة ما قلنا، أنّ الكون، في التصوّر النسبيّ، تصوّر مكانيّ. وصورة المكان، كما قدّمها آينشتين، مؤقّتة ونسبيّة. والزمان مرتبط بالمكان عنده. والمكان مجموعة من الفوارق، تتبدّل بتبدّل النسب بين تلك القوى (وهذا المفهوم هو في أساس نظريّة النسبيّة). فالمكان نسبيّ، كما قلنا، لأنّه يتبدّل مع تبدّل حركة الكتلة المادّيّة،[١] ولأنّ كلّ جزء من أجزائه منسوب إلى الآخر، يتبدّل بتبدّله.

هكذا لم يعد شيء ثابتًا،[٢] بل فتحت النسبيّة الباب واسعًا أمام أفق التحوّل المستمرّ واللاثبات. وقد أثبتت النسبيّة أنّ المادّة نفسها من الممكن أن تختفي، وأن يُعاد تكوينها.[٣]

والتكنولوجيا طابعها هو نفسه طابع النسبيّة، لأنّها شيء غير مستقرّ في ذاته. وكذلك الشعر الحديث، فهو يخلق نصًّا نسبيًّا، يتكامل باستمرار، ولكنّه لا يتكامل دفعةً واحدة. إنّه "مشروع تكامل"، لأنّ القارئ هو من يكمل هذا النصّ.[٤] وهو نصّ زمانيّ – مكانيّ، لأنّه يحصل على شحنة

---

١ – إنّ "كتلة الجسم المتحرّك تتغيّر، وهي تزداد بازدياد السرعة، وتقترب من قيمة لانهائيّة مع اقتراب الجسم من سرعة الضوء." (معن النقري، **الفيزياء النسبية والفلسفة**، ص ١٠)

٢ – يقول بول كوديرك: "شاهد القرن العشرون نشوء مبدإ جديد ثوريّ هو مبدأ الزمن النسبيّ، زمن الكهرطيسيّة، الذي تتأثّر قيمته بقياسات المسافات والسرعات. ففي الحادثة الواحدة تكون قياسات الأزمنة مختلفة عند مشاهدَيْن، أحدهما متحرّك بالنسبة إلى الآخر، عودة رائعة منطقيّة، عودة الزمن والحركة إلى الالتقاء بعد الطلاق الطويل الاصطناعيّ بين مفهومين لا ينفصلان." (بول كوديرك، **النسبية**، ص ٤٠)

٣ – فيليب فرانك، **فلسفة العلم**، ص ١٨٥

٤ – "من منظور تفكيكيّ، فإنّ القارئ، كلّ قارئ، لا يفسّر النصّ بطريقته فقط، بل إنّه ينتجه، ويعيد كتابته. إنّ النصّ ليس مغلقًا، ولا يقاوم الإغلاق فقط، بل إنّه لا وجود له، تمامًا كالمؤلف الذي أماته

حياته عندما يحتلّ موقعًا في المكان والزمان[١]، ويتحوّل إلى نسبة بين مجموعة النسب. نستنتج من هذا الكلام أنّ النصّ لا يؤخذ إلّا ككلّ،[٢] ككتلة تُدرس أجزاؤها المتحوِّلة، داخل نظامه الخاصّ الذي يمثّل كلّيته. يقول غريماس:إنّ النصّ يجب أن يؤخذ كمجموعة متكاملة من الدلالات.[٣] ونجد بعض أنواع الخطاب تطمح إلى أن يكون لها أكثر من مستوى قراءة،[٤] والشعر أوّلها.

وينظر النقد الحديث إلى الشعر الحديث من خلال نظرية مماثلة لتلك التي عرضنا. بمعنى أن النصّ الشعري، هو بحدّ ذاته، مجموعة نسب تستمدّ

التفكيكيّون. ويذهب التفكيكيّون إلى القول بأنّ عمليّة القراءة هي عمليّة توحُّدٍ صوفيّ بين النص والقارئ تختفي فيها المسافة وهامش الخطإ. ولهذا فإنّ القول بأنّ كلّ قراءة هي إساءة قراءة يعني أيضًا أنّ كلّ قراءة صحيحة يجب أن تفكِّك القراءة نفسها بنفسها، أو تجيء قراءة أخرى تفكّكها لتصبح إساءة قراءة." (عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، ص ٣١٤) ويقول تودوروف: "ينقل الناقد النصّ بخطابه الشخصيّ، ويخلق صورة له هي في آن مفسِّرة ومشوِّهَة؛ إلّا أنّه لا يعتبر هذا النصّ نقلًا لشيء آخر. فالنقل هنا ليس نتيجة بل شرّ لا مفرّ منه، سببه إكراه الكتابة. فالوصف يشكّل إذًا انزياحًا أدنى، قياسًا على النصّ الموصوف." (Plusieurs auteurs, Qu'est–ce que le structuralisme?, éd. Seuil, Paris, (1968, p. 101

١ – "معنى النصّ، وهو لانهائيّ ومفتوح، يرتبط بالزمن والتاريخ، ولا يمكن وصفه بالثبات، لأنّ تفسير النصّ وتحديد المعنى يقرّرهما أفق المتلقّي القارئ للنصّ، الأفق الذي يحدّده سياق تاريخيّ زمانيّ." (عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، ص ٣٢٥)

٢ – وهنا مفهوم الوحدة العضويّة في النصّ.

٣ – Plusieurs auteurs, **Rhétorique générale**, éd. Larousse, p. 37. يقول تودوروف: "كونُ الشعريّة تتعارض مع الوصف يعطيها مكانة تقرّبها من النشاطات البنيويّة الأخرى... ولكي يمكن أن يقال إنّ الشعريّة بنيويّة لا بدّ لها من أن تتكيّف مع... ضمير النظام، وهَمِّ دَفْعِ التحليل إلى حدوده الأوّليّة، وخيار الوسائل." (Plusieurs auteurs, **Qu'est – ce que le structuralisme?**, p. 106)

٤ – Plusieurs auteurs, **Rhétorique générale**, p. 3

كلّ نسبة قوّتها من تركيز الخارج – الآخر عليها (والخارج هنا هو قارئ النصّ). فهو الذي يعيّن لها قيمتها، كبنية، بالنسبة إلى البنى الأخرى، التي تجاورها، وتشكّل معها النصّ.[١] وهو الذي يعطي فسحة الكتابة مداها، ويوجِد للشعر فسحته الكتابيّة، فيمدّدها أو يقلّصها – ولهذا السبب صار ممكنًا أن نتناول النصّ الشعريّ بأكثر من مستوى.[٢] وعلى هذا، يمكن أن نعتبر أنّ "حضارة الشعر هي حضارة الحرّيّة."[٣]

والشعر الحديث يفكّك المادّة فيما يتناولها، لا ليلغيها، بل ليتذوّقها بكاملها، وليضع أسسًا متحوّلة باستمرار لهذا التذوق، فيصير معه كلّ جزء من أجزائها كلًّا قائمًا بذاته، بعكس الشعر القديم الذي تناول الأجزاء مستقلّة عن الكلّ، جزرًا مُفَتَّتَةً لا تترابط، ولا تُشكّل بناء متماسكًا وعضويًّا، كأن كلّ جزء كَوْنٌ خاص بنفسه، مثبت ونهائيّ، يستمدّ معناه من الخارج

---

١ – يقول نبيل أيوب: "لا شيء مستقلّ بذاته. كلّ علامة تحمل آثارًا من العلامة الأخرى، ولا إمكان لوجود علامة من غير الاتّصال بعلامة أخرى هي أيضًا ليست حاضرة ببساطة. فكلّ عنصر يتشكّل بالاستناد إلى ما فيه من أثر من عناصر أخرى. ولا شيء يكون حاضرًا أو غائبًا ببساطة، من العناصر أو من النظام." (نبيل أيوب، **الطرائق إلى نص القارئ المختلف**، جونية: دار المكتبة الأهلية، ط١، ١٩٩٧، ص ٦٨)

٢ – يقول درّيدا: "ما حدث... هو عمليّة اجتياح... أبطلت كلّ الحدود والتقسيّمات وأرغمتنا على توسيع المفهوم المتّفق عليه... لما استقرّ في تسميته "نصّ" لأسباب استراتيجيّة... "نصّ" لم يعد منذ الآن جسمًا كتابيًّا مكتملًا، بل شبكة مختلفة، نسيج من الآثار التي تشير بصورة لانهائيّة إلى أشياء ما غير نفسها، إلى آثار اختلافات أخرى. وهكذا يحتاج النصّ كلّ الحدود المعيّنة له حتّى الآن. إنّه لا يقوم بدفعها إلى القاع أو إغراقها في تجانس لا يعرف الاختلاف، بل يجعلها أكثر تعقيدًا." (عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، ص ٣٦٧)

٣ – محمد الأسعد، **مقالة في اللغة الشعرية**، ص ١٠١

الذي يفرض عليه سلطته المعنويّة، فيستلبه ويقمعه، ويتشكّل المعنى في إطار هذا القمع، مُمَرْكَزًا حول مجموعة من المفاهيم التي لا يجد له معنى من غيرها.

والفارق بين مفهومي الشعر القديم والحديث هو أنّ النسبيّة تطبع الحياة في الشعر الحديث، وتتوكّأ على الكلّ، لا كشيء نهائيّ التصوّر، بل كشيء غير مستقرّ، يتحوّل، طالما أنّ شروط التحوّل قائمة، ولا حدّ لها. وعليه، فإنّ الفكر، في النسبيّة، يتعامل مع الأشياء كوهم أو كسراب، لا يقدر أن يمسك به. وهو بذلك أعلن قطيعة مع الماضي[١]، كأنّه يريد لذاته أن تكون بلا ذاكرة.

ثانيًا: عنصر المُغْفَل: أدخلت التكنولوجيا عنصر المُغْفَل على عصرنا. والمغفل يفترض حذف الذات. فالعلاقة في مجتمع التكنولوجيا الحديث علاقة مُغْفَل بمغفل. ونجد الشركات الكبيرة، ورؤوس الأموال الهائلة، والمصانع الضخمة، تُديرها إدارات لا يُعرف عادةً من يملكها، وتكون أسهمًا تُطرح في سوق البورصة، تخضع لتوازن كاوسيّ، قابل للاحتمالات. وحتّى في العالم الثالث، أصبح الاستهلاك أكثر ترسّخا، والمجتمع أكثر استهلاكيّةً، بل

---

١ – يدعو فوكو إلى تفكيك مفاهيم الخطاب القَبليّة التي اعتدنا أن نربط بها خطابات البشر. (Michel Foucault**, L'archéologie du savoir**, Gallimard nrf, Paris, 1969, p. 32) علينا إذن أن نعلّق قبولنا المسبق بتلك التحليلات والأشكال التي لا نضعها في إشكاليّة ولا نجعل منها إشكاليّة. أن نعيد النظر فيها. إنّها نتيجة عملية تركيب علينا أن نتعرّف إلى قواعدها وأن نتحكّم بتعليلاتها. (Ibid, p. 37) و"بعد أن نتحرّر من هذه الأشكال الاستمراريّة المباشرة كلّها، نجد أمامنا مجالًا واسعًا، ولكن بإمكاننا تحديده: فهو يتألّف من البيانات الفاعلة (مكتوبة أو مقروءة) جميعها، في تبعثراتها الحَدَثيّة، وفي مرافعة كلّ منها وإلحاحه." (Ibid, p. 38)

أصبح العالم الثالث منتجًا للموادّ الاستهلاكيّة، ولم يعد الغرب المنتج الوحيد.[١]

والشعر الحديث شعر القول المُغفَل، حيث يفقد الشكل صورته المتشكّلة حول المركز،[٢] والصورة بحسب أرسطو هي المعقوليّة. فالموجودات بذاتها خلوّ من الدلالة في – ذاتها. والإنسان هو من يعطيها معناها (كما رأى الوجوديّون) من خلال اللغة، فاللغة هي الرموز التي تُظهر المعنى. ولكنّ لغة الشعر ليست كاللغة العاديّة، لأنّها لا تستعمل المصطلح بالمعنى المألوف. فإذا اعتبرت أنّ المعنى المألوف هو الدرجة الصفر للكتابة، كان كل انزياح يعني تبدّلًا في هذه الدرجة.[٣] وبما أنّ المصطلح يربط ما بين المرسِل والمرسَل إليه، فالشعر "يُدخل على المرسَلات التي يطلقها تغييرين متناقضين: الأوّل يقلل من ارتداديتها (أي انحرافها)، والثاني يزيد من هذه الارتدادية".[٤] وعلى هذا، فإن اللغة في الشعر، أي اللغة الشعرية، هي لغة انحرافات تعيد تشكيل

---

١ – سليمان الديراني، **مقال: الثقافة العالمية العالمثالثية و"ما بعد الحداثة"**، ص ٢٩

٢ – يشكّل المركز (أو المرجع) في الشعر مجموعة من القواعد والمبادئ القَبْليّة التي تكون مفروضة كقيم على الشاعر، وتقيّده وتشكّل عليه سلطة تؤطّره على نموذجها وتستلب حرّيّته. فالشاعر يطالب "بالوعي الشخصيّ لواقعه، وليس بإسقاط وعي خارجيّ، كأنْ يكون وعي ثقافيّ آخر يحوّل التجربة إلى لحظة من لحظات ثقافة غريبة." (محمد الأسعد، مقالة في اللغة الشعرية، بيروت: المؤسسة العربية، ط١، ١٩٨٠، ص ٩٥). ويقول نبيل أيوب: "يرصد القارئ البؤر التي يفيض فيها المضمون عن مركزيّة الخطاب، ويميّز المسيطَر عليه من اللامسيطَر عليه، ويعمل على اكتشاف المفارقات والتناقضات ليجعل الفكر الذي بناه يدمّره، دافِعُه إلى كلّ ذلك استكشاف مركزيّة الكلمة الغريبة وتدمير ميتافيزيقا الحضور كونها ترفض جميع المعاني غير المتطابقة مع منطقها." (نبيل أيوب، **الطرائق إلى نص القارئ المختلف**، ص ١٥)

٣ – Plusieurs auteurs, **Rhétorique générale**, p. 41

٤ – Ibid, p. 43

الوجود بطريقة غير مألوفة عبر الظلال، والأوهام النابعة من داخل الذات، ويقدّم مشروعًا للقارئ هو غير الوجود الذي ينقله، ليس فيه منه سوى بعض ظلاله.

والشعر الحديث، أيضًا، حال من حالات تصعيد المعنى؛ ولكنّه، في الوقت نفسه، لا يُلغي عبثيّة الموجود في ذاته. فالناقد الذي يعيد قراءة النصّ (والقارئ أيضا) لا يقرأه كصورة، أي كمعقوليّة، بل كذات مستقلّة، تنتظر أن تستمدّ منه معنًى.[١] ولذلك يصير النصّ – في عصر التكنولوجيا (الحداثة وما بعدها) – نصًّا مفتوحًا، أي قابلًا، في كلّ لحظة، أن يتشكّل في معنى جديد، يكتسبه ممّا هو خارجه: من ناقده أو قارئه.[٢]

وهكذا فالشعر الحديث اليوم، كالتكنولوجيا، نقيضٌ أفلاطونيّ - anti platonique، لأنّه يلغي سلّم أفلاطون بكامله، في تشكيل الوجود.[٣] والتكنولوجيا أيضًا لا تعترف بالمثل الأفلاطونيّة، ولا بتقسيمات أفلاطون. فهي وجود مستقلّ بذاته، كاوسيّ كالوجود، تستمدّ من الآخر قيمتها ومعناها.

---

١ – "لا نكون مبالغين إذا قلنا إنّ أهمّ الأدوار في إستراتيجيّة التفكيك هو دور القارئ... القارئ فقط هو الذي يحدّث عنه المعنى ويحدّثه. ومن دون هذا الدور لا يوجد نصّ أو علامة أو مؤلف." (عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، ص ٣٢١)

٢ – "ينبغي أن يقبل الكاتب بأن "يُنسى" ويبقى النتاج وحده، في جماله الشكليّ. من غير المجدي أن يقصد المرء ربطه دائمًا بنيّة المؤلّف." (بيير بودو، **نيتشه مفككا**، ص ١١٦)

٣ – يشكّل هذا السلّم مرجعًا ومركزًا للوجود، لأنّه يستمدّ قوّته من قيم معيّنة تقاس الأشياء على أساسها (المثل وعالمها).

هكذا، حلّ مفهوم البِنْيَةِ محلّ الصورة. فالبنية "تكتفي بذاتها ولا تتطلّب لإدراكها اللجوء إلى أيّ من العناصر الغريبة عن طبيعتها... وتبدو... مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين مشتركة كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدّى حدودها، أو أن تستعين بعناصر خارجيّة. وبكلمة موجزة، تتألّف البنية من ميزات ثلاث: الجملة، والتحويلات، والضبط الذاتيّ."[١] إنّها نظام مصغّر، مستقلّ، قائم بذاته، ولكنّه قابل للتركيب مع أجزاء أخرى. وهو لا يقرأ ويُستَكمَل إلّا من خلال المجموع، أي مجموع البنى المتمركزة حوله في النصّ. وهي، إلى ذلك، لا تفترض شيئًا، بعكس الصورة التي تفترض، لكي تتحقّق، موجودًا آخر، أو ذاتًا. بمعنى آخر، فالصورة تحتاج أن تتمركز لكي تتحقّق، أمّا البنية، فلا تحتاج إلى مركز بالضرورة، بل تتحوّل هي نفسها إلى إمكانيّة لإعادة التركيب...[٢]

وشعراء الحداثة ملتزمون حكمًا بمسألة الوجود، ولكنّهم مخترعو أشكال، لأنّهم يبحثون في طرقٍ لتشكيل المعاني الجديدة التي يكتشفونها في واقعهم وزمنهم، وهي كلّها تحمل دلالات جديدة.

---

[١] – جان بياجيه، **البنيوية**، تعريب: عارف منيمنه وبشير أوبري، بيروت: منشورات عويدات، ط١، ١٩٧١، ص ٨

[٢] – إن أكبر عدوّ للذات هو المشروع البنيويّ، فهو "لا يرى فقط أنّ النسق اللغويّ أو الأدبيّ هو أساس التحليل البنيويّ، بل إنّ النسق يسبق اللغة. وإذا كان للذات وجود في المشروع البنيويّ فإنّها الذات التي تَكوِنُها اللغة وتشكّلها، وليست الذات بمفهوم كانت أو ديكارت." (عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيويّة إلى التفكيك**، ص ٢١٤ – ٢١٥)

وإذا تلمّسنا شيئًا جديدًا قلنا إنّ الموجود نفسه، في عالم التكنولوجيا، قد تبدّل، لا بخطوطه العريضة، بل بتداخل الأشياء – البُنى معًا فيه (ولهذا السبب سقطت حدود الأنواع الأدبيّة، وتداخلت تمامًا في الحداثة)، فلا حدود، ولا جوهر نهائيًّا للمعنى، لأنّ الموجود في مجتمع اليوم ضربٌ من العبث، فلا معنى له، كما رأينا، إلّا من خلال الآخر. وكذلك منظومة القيم التي تسقط كمنظومةٍ، متى دخلت في هذا التصوّر.

والمغفَل أسقط الأنموذج أيضًا، لأنّ الأنموذج هو المثال المحتذى كما بلوَرَه الإغريق، ولا سيّما أفلاطون، وكذلك أدبُ الحداثة برمّته.

ثالثًا: جسديّة النصّ واستقلاليّته: أوصلت التكنولوجيا إلى المجتمع المصنّع[١] الذي حوّل الإنسان عن همومه الروحيّة، في المجتمعات التصنيعيّة الغربيّة بشكل خاصّ، ليواجه الآلة والبؤس الروحيّ. ومنذ نيتشه وماركس والوجوديّة الملحدة، اعتقد الإنسان أنّه وحيد في الكون، لا يربطه بما وراءه أيّ شيء، بل لم يعد يقبل بوجود الماوراء، فأعلن أنّ الله قد زال، وأنّ الإنسان الخارق حلّ محلّه، واستردّ منه الصفات التي نسبها هو إليه، وهي من طبيعته، لا من طبيعة الآلهة، لأنّ الآلهة كذبة كبيرة (نيتشه/ زرادشت). ثمّ جاء ماركس، وانطلق من المادّة، فأرسى دعائم الماديّة، كما رأينا، وبنى على أساس مفهومها نظريّته التاريخية والاقتصاديّة (مع إنجلز)، فصار الدين "أفيون الشعوب"، بمعنى أنّه يضيع وقت الإنسان في ما يبعده عن الانتاج، وفي ما لا

١ – يتميّز مجتمع المدينة بأنّه يتمركز حول البؤر الاستهلاكيّة، ويجعل العلاقات بين البشر كذلك. والنمط الصناعيّ هو النمط المسيطر في مثل تلك المجتمعات.

يتوافق مع الحركة المادّيّة التي يتطوّر من خلالها المجتمع. أمّا الوجوديّون الملحدون فقد رأوا أنّ الشرط الأوّل للوجود هو الظاهرة، والظاهرة هي في ما يمكن أن يقع تحت نطاق الحواسّ الخمس، أو الحس البشريّ، في حين أنّ ما لا يقع تحت نطاقهما لا وجود له (الظاهريّة).

هكذا حوّل المجتمع الجديد الإنسانَ نحو الجسديّة،[١] ونعني بها مادّيّة الأشياء التي تُتَناول كأجساد محدّدة، قابلة للدراسة والتحليل، وتقع في الإطار المادّيّ. وسبب هذا مردّه إلى طبيعة السلعة. فالمجتمع المدينيّ مجتمع سِلَع، والسلعة أمر مادّي، أساسًا، لأنّها موضوع التجارة، أي أنّها لا خلفيّة قيَميّة لها، بل تبقى مادّة صِرفًا للاستغلال والكسب.

والشعر الحديث، بطبيعته، نصّ الجسد، بمعنى أنّه جسد مقفل، ينفصل عن الخارج انفصالًا واضحًا، فيؤخذ كما هو، أو يُترك كما هو، من غير زيادة ولا نقصان، تمامًا كالجسد، ولا يدلّ إلا على كيانه، فلا يحيلنا إلى خارجه. كما أنّ المؤلّف يهتمّ لنصّه بحاجاته فقط، ولا يهتمّ بحاجات سواه، بمعنى أنّه، كالجسد،[٢] يبحث عمّا ينشّط دورته الحياتيّة، ولا يكترث لغيره، فلا هو منظومة قيم، ولا هو مخصص لمنفعة معيّنة، ولا هو يفكّر في قارئ

---

١ – "الإنسان الحديث أصبح يعتقد أنّ العلم والتقنيّة (وهما اليوم واحد في النتيجة) يوفّران له من الوسائل ما يمكّنه من السيطرة على شروط الوجود... ولهذا أسقط من حسابه الروح والروحانيّات." (أنطون المقدسي، **مقابلة: مقاربات من الحداثة**، ص ١٢)

٢ – إن فكر الحداثة، أدبيًّا كان أم فنيًّا أم فلسفيًّا، يفكّك الجسد في جسديّته، لا ليحلّله، فالتحليل من شأن العلم حتّى ولو كان هذا العلم فلسفة، بل ليذوقه، يأكله، يسمتع به، ثمّ يرميه جانبًا." (المرجع نفسه، ص ١٣) ويمكننا بهذا المعنى أن نفهم أنّ النصّ الحديث ليست له غائيّة من كتابته، ولا هدف، كما هي حال النصّ السابق عليه.

محدّد أو آخر. كلّ ما هنالك أنّ المؤلّف يكتب من أجله هو، أو من أجل نصّه دون سواه، ولا قيمة للآخر أو للقارئ، إلّا إذا أراد أن يعيد إنتاج النصّ في قراءته، أي أن يعيد كتابته، فقراءة النصّ، كما سبق أن أشرنا، هي إعادة كتابة له.

بهذا لم تعد المسألة، مع الشعر الحديث، هي مسألة الموضوع المناقَش، بل صارت مسألة طبيعة النصّ، ولم تعد المقاييس الجماليّة في الشعر الحديث ثابتة.

رابعًا: تأمين السيطرة على شروط الوجود: إنّ المطلب الملحّ للحداثة هو "تأمين الغذاء والدفء والسكن لكلّ إنسان، كائنًا مَنْ كان، أي تحقيق ما هُدر، حتّى الآن، ظلمًا وعدوانًا، للأكثريّة الساحقة من الناس، وهو الكرامة، أو حقّ كلّ إنسان بالحياة الحرّة اللائقة بإنسانيّته، وكذلك أيضًا تحقيق الحدّ الأدنى من المساواة بين البشر، وهذا من فضائل الحضارة التكنولوجية."[١] هكذا تحقّق التكنولوجيا للإنسان ما يُفترَض أن يكون الحدّ الأدنى، أو، على الأقل، الشروط لتحقيق هذا الحدّ الأدنى. وهنا تلتقي مع الفنّ عمومًا، ومع الشعر خصوصًا، لأنّهما يُعنَيان بالإنسان في الوجود.

من جهة ثانية، فإن التكنولوجيا تقلّص العالم والمسافة، لأنّها تضع بين يدي الإنسان قوّة السرعة، بأنواعها وأشكالها المادّيّة، وهذه القوى التي للسرعة تتطوّر باستمرار وتنمو وتزداد، وهدفها أن تقلّص العالم، ليصير بمقدور الإنسان أن يتحكّم به بسهولة أكبر. فقد حاول أن يخترق أسرار

١ – المرجع نفسه، ص ١١

الكون فوق – الأرضيّة، وأسرار الأرض، وأن يخترق الأسواق التجاريّة نفسها (أسواق البورصة وبؤر السِلَع) من خلال الإنترنيت. كلّ هذا أمّن للإنسان مزيدًا من القوّة، في سيطرته على الوجود.

والشعر الحديث ألغى المسافة بين الأنواع الأدبيّة، وبين الأدب والعلوم، فتداخلت في النصّ. ويمكننا، في هذا المجال، أن نستوحي تجربة الطليعة الجديدة في تفجير الجماليّة، وسحبها إلى تخوم الوجود الإنسانيّ التي كانت في الخطاب السابق غير "فنّية"، أي خارج الحدود التقليديّة التي رُسمت لها، فيسقط بذلك الواقع الذي عيّنه الفكر الموروث للجماليّة: كقاعة الموسيقى، وقاعة المسرح، وصالات العرض الفنّيّة، وينتقل الفن إلى الشارع، والأرض ("فنّ الأرض"، و"فنّ الجسد"...).[١]

والتكنولوجيا، وهي تشمل العلم والتقنيّة، توفّر للإنسان إمكانيّة السيطرة على شروط الوجود. وكذلك الشعر الحديث، لأنّه قد خلق لغة لوجود آخر، سيطر بها الشاعر على وجوده. فاللغة، في الشعر الحديث، سلاح تقنيّ، بإمكانه أن يخترق جدار المستحيل، ويكشف الحجب. إنّه يؤسّس بها لوجوده الذي يريد.

خامسًا: سقوط المحظور وحدِّ المعقول: كما أنّ التكنولوجيا تخطّت حدود المعقول إلى اللامعقول، كذلك الشعر الحديث كسر حدود

---

[١] – جياني فاتيمو، تعريب: فاطمة الجيوشي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٨، **نهاية الحداثة**، ص ٦١ – ٦٢. ويمكننا هنا أن نقول إنّ الفكرة التي طرحها بنجامين عن تغيّرات التجربة الجماليّة "تمثّل حقًّا الانتقال بين الدلالة الخياليّة – الثوريّة لموت الفنّ ودلالته التكنولوجيّة، التي تنتهي إلى نظريّة الثقافة الجماهيريّة." (المرجع نفسه، ص ٦٣)

المحظور، وصار كلّ شيء فيه مباحًا. لم يعد النصّ الشعريّ متموضِعًا حول مركز يستمدّ منه حجمه الإشعاعيّ، ويتحدّد بسلطته وقيمه. لم يعد النصّ عالمًا ذا حدود وسقف، صار فضاء، ولا قوّة فيه غير نفسه: إنّه هو القوّة الوحيدة التي يتقيّد بها، ولكنّها قوّة مائعة، بمعنى أنّها تتغيّر بتغيّر المنظور الذي يتشكّل من قارئ النصّ؛ فالكتابة الحديثة "تقتحم أشدّ المناطق إظلامًا حيث ينبع الخوف والحزن وتحدّي الوضوح الشفاهي. ولم يحدث في تاريخ البشريّة من قبل مثل هذا الاستكشاف لحدود المعنى بهذه الطريقة العارية من أيّة حماية؛ وأقصد هاهنا بدون أيّ مبرر (كذا) دينيّ، أو صوفيّ، أو غيره".[١] لا محرّمات في الشعر الحديث بعد، ولا مقدّسات، من أيّ نوع، لأنّ المقدّس يفترض الأسرار المعجِزَة، ولا معجزات في الحداثة (وما بعدها). فالحدّ نظام يسقط، وعالم ما بعد الحداثة عالم بلا حدود: على أساسه رُكِّب نظام الكمبيوتر في الكسور الصغيرة المتناهية في الصغر التي كانت، من قبلُ، لا تُعتبَر ذات قيمة، إلى نظريّة النسبيّة التي نجحت في اختراق مجال الضوء، وثَقْبِ سقف الزمن،[٢] إلى اختراق مفاهيم الكون العقلانيّة القديمة مع

---

١ – بيتر بروكر، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص ٣١٧ – ٣١٨

٢ – يقول باشلار: "ظهرت التعدّدية الزمنيّة مع النسبيّة. فبالنسبة إلى النسبيّة ثمّة عدّة أزمان تتوافق، بلا ريب. وتحفظ أنظمة حدوث موضوعيّة لكنّها مع ذلك لا تحتفظ بأزمنة مطلقة. إنّ الوقت نسبيّ. إلّا أنّ مفهوم الأزمنة في المذاهب النسبيّة ما يزال يتقبّل التواصل بوصفه طابعًا جليًّا. فهذا المفهوم هو، بالتالي، ممّا تعلّمه حدوس الحركة. وليس الأمر كذلك بخصوص الفيزياء الكوانتيّ. هنا الفيزياء موجود على صعيد جديد، وما يحدّد حدسه ليس الحركة بل التبدّل." (غاستون باشلار، **جدلية الزمن**، تعريب: خليل أحمد خليل، بيروت: المؤسسة الجامعية، ط٢، ١٩٨٨، ص ١٠٩)

فلسفة الكاوس ونظريّاته،[١] واكتشاف الثقوب السوداء في علم الفلك...[٢] كلّ هذا قلّص حجم اليوتوبيا في نظام العقل الإنسانيّ الذي كوّن للمقدس حُرمتَه، من حيث هو نظام مغلق، ونهائيّ، ومطلق...

ويستتبع هذا كلّه سقوط الحدّ. فالتكنولوجيا تكسر المنطق القديم، لأنّ لها منطقها الخاصّ، وهو منطق الكاوس/ الفوضى بالقياس إلى ما سبق. إنّها تفجّر النُظُم الأفلاطونيّة من داخلها، وتُشظّي البناء العقليّ المتكامل الذي وصل إليه العقل المثاليّ،[٣] وبلغ قمّته مع هيغل: فالموجود في – ذاته، والموجود المتعالي على ذاته، ينفجران معًا؛ ويصير كلّ جزء مشروعًا لتحقيق آتٍ سيصير بدوره مشروعًا، إلى ما لا نهاية...

---

١ – يعتبر كلّ نقض ونفي للفلسفات الحتميّة تأكيدًا وتدعيمًا لنظريّة الكاوس (سامي أدهم، **ما بعد الفلسفة**، ص ٣٥)

٢ – يظهر للمتأمّل في نظام الكون "أنّ الفوضى أو الضجّة والشواس ليست فقط تلاشيًا وزبدًا وغبارًا. إنّها ورشة عمل كذلك. إنّ مراقبة مولد نجم أو موته يظهر بجلاء ورشة عمل وصراع وأتّون نوويّ داخل السديم الغازي الذريّ، حيث تتحوّل الموادّ وتشعّ وتكوّن نجمًا ضوئيًّا جديدًا، أو تتصارع هذه المواد داخل النجم، وتفقد جزءًا من طاقتها وينمسخ النجم بعدها ويصغر حجمه جدًّا وتتكثف مادّته وتكبر جاذبيّته بشكل كبير، ويتحوّل إلى ثقب أسود." (المرجع نفسه، ص ١٥٧)

٣ – يقول أنطون المقدسي: "إنّ فكر الحداثة بكافة أشكاله وأجناسه، داس كافّة المحرّمات، وانتهك كافّة المقدّسات، لاعتقاده أنّ الوجود خلوّ من كلّ سرّ، حتّى في العلاقة الشخصيّة الحميمة وفي الحب." (أنطون المقدسي، **مقابلة: مقاربات من الحداثة**، ص ١٣) ولقد "كان القرن العشرون... هجومًا مستمرًّا على التأكيدات الموضوعيّة لعلم القرن التاسع عشر، وهو الهجوم الذي وصل إلى ذروته... على يد عالم كبير هو أينشتين الذي أثبت بنظريّته عن النسبيّة، خطأ الاعتقاد بأنّ المعرفة الموضوعيّة عمليّة تراكم مستمرّة للحقائق. وقد تولّت الدراسات النفسيّة المتطوّرة بالطبع تطوير رحلة الشكّ نحو استحالة المعرفة الموضوعيّة النهائيّة." (عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك**، ص ٦٩)

يمثّل أدب الحداثة على العموم، وشعرها على الخصوص، جرحًا لا يندمل داخل جسم الأدب والشعر. فهو أدب ذو طابع استفزازيّ، يعكس القلق العميق في الجوهر الذي لم يعد جوهرًا، وبات مشروعًا في حال تحوّل لا يهدأ، منصهرًا تمامًا في الزمن، حتّى لا يمكننا أن نتصوّر نصًّا حديثًا يتشكّل خارج الزمن. إنّه النصّ – الزمن، بل نصّ الشيء – الزمن، لأنّ له صفة الشيئيّة والزمنيّة في آن.

ولكن، أليس هذا ما أسّست له التكنولوجيا؟ أليست هي من تناول الوجود كشيء متحوّل في الزمن؟ أليست مشروعًا لتحقيق الإنسان لذاته عن طريق تفجير أقصى الممكن، وإلغاء حواجز العقل، وكَسْر ما كان يُحظَر البحث فيه لأنّ له هويّته الأخلاقيّة التي تستغلق على الزمن؟ أليست التكنولوجيا، أخيرًا، معالجة لشروط الوجود المتسارع؟

٤ – خاتمة: أخيرًا يمكننا أن نقول إنّ التكنولوجيا والشعر الحديث لا طلاق بينهما، بل ثمّة اتّفاق ووئام. فالمعايير التي يُبنَيان عليها متماثلة، والمنظور الجوهريّ لهما واحد، ولكنّ وسائلهما مختلفة.

ونحن، في ما عرضنا، لا نقصد أنّنا يمكن أن نستوفي الموضوع المطروح بعدد من الصفحات قليلات، بل نشير إلى بعض الأضواء واللقَيّات التي لا بدّ منها. فالموضوع واسع ودقيق، ويمكن للباحث أن يعود إليه، فيما بعد، ليزيد من الإضاءات فيه، ويعمّق المنظور، أو يعرض لمنظورات أخرى...

الفصل الثالث:
الشعر الحديث والعولمة – أدونيس نموذجًا

١ – مقدّمة: لا يمكننا، في عصر العولمة، أو عصر "النظام العالميّ الجديد" كما يحلو لبعضهم أن يسمّي المرحلة الراهنة، إلّا أن نقول إنّ الشعر العربيّ، بمفهومه التقليديّ، قد سقط وانتهى، على الرغم من تمسّك بعضهم به. وأسباب هذا السقوط كثيرة، أولها أنّ المفهوم الأساسيّ الذي بني هذا الشعر التقليديّ عليه – أي النمط المُسْبَق، والنموذج النهائيّ الماقَبليّ، والمنظور الحضاريّ الذي أنتجه – قد انتهى وأفلس، ولم يعد قادرًا على احتواء التغييرات والتعقيدات الحضاريّة الجديدة. لهذا لا بدّ لنا، إذا أردنا أن نتناول العولمة وتأثيرَها في الشعر، من التوقّف عند الشعر الحديث، دون سواه، لأنّه النموذج الوحيد المنطقيّ والطبيعيّ لهذه المرحلة.

ولكنْ حتّى هذا النموذج التعبيريّ دخل عليه تطوير نوعيّ، فعرف تحوّلاتٍ عميقةً، سنتوقف عندها تباعًا في هذه الدراسة، مرُكَزّين على تأثيرات العولمة في النصّ الشعريّ المذكور.

٢ – إشكاليّة العولمة وعالميّة الأدب: لفظة "العولمة" تعريب لكلمة mondialisation الفرنسيّة، أو Globalization الإنكليزيّة التي يُقصَد بها جَعلُ الشيءِ عالميًّا، أو على مستوًى عالميّ، وبالتالي نَقله "من المحدود المُراقَب، إلى اللامحدود الذي ينأى عن كلّ مراقبة. والمحدود هنا هو، أساسًا، الدولة القوميّة التي تتميّز بحدود جغرافيّة، وبمراقبة صارمة، على مستوى

الجمارك... أمّا اللامحدود فالمقصود به "العالم"..."[١] من هنا، فإنّ هذه الدعوة، إذا صدرت من طرف معيّن، كانت تعني فَرْضَ نمطه على الكلّ.

وقد ظهر مفهوم العولمة، أوّلًا، في مجال الاقتصاد، "للتعبير عن ظاهرة آخذة في التفشي في العقود الأخيرة، ظاهرة اتّساع مجال... الإنتاج والتجارة ليشمل السوق العالميّة بأجمعها."[٢] وعليه، فإنّ أوّل ظاهرة من ظواهر العولمة هو انحصار النشاط الاقتصاديّ على مستوى العالم بيد "مجموعات قليلة العدد، وبالتالي تهميشُ الباقي أو إقصاؤه."[٣] وإثباتًا لهذا، نجد اليوم خمسَ دول فقط، هي الولايات المتحدة، واليابان، وفرنسا، وألمانيا، وإنكلترا، تتوزّع محتكرةً مئةً واثنتين وسبعينَ شركة، من أصل مئتين، هي كبرى شركات العالم.

والعولمة تنطوي كذلك على نزعة خاصةٍ بها، بل تتبنّاها تبنيًّا تامًّا، تقوم على "محاربة الذاكرة الوطنيّة والتاريخ والوعي بالتفاوت الطبقيّ وبالانتماء الوطنيّ والقوميّ..."[٤] وبالتالي تحارب الوعي الإيديولوجيّ لأنّه يمكن أن يواجهها.

لذلك فإنّ عالم العولمة عالم بلا دولة، ولا أمّة، ولا وطن. إنّه "عالم المؤسَّسات والشبكات"، وعالم فيه قلّة من "الفاعلين" تسيّر الجميع، وفيه كثرة غالبة من "المُنفَعلين" هم المستهلكون لكلّ ما يُفرَض عليهم. ووطنهم هو

---

[١] – محمد عابد الجابري، **قضايا في الفكر المعاصر**، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ١٩٩٧، ص ١٣٦

[٢] – المرجع نفسه، ص ١٣٩

[٣] – المرجع نفسه، ص ١٤٠

[٤] – المرجع نفسه، ص ١٤٣

السَايبرسبايس (أو الفضاء السايبرنيتيّ)، أي الفضاء الذي تصنعه شبكات الاتّصال، وفيه الاقتصاد، والسياسة، والثقافة.[١]

وتتّسم العولمة بالسرعة الفائقة في التحوّل؛ وهي تحمل فيها النظام والفوضى في آن، بل إنّهما سمتان أساسيّتان فيها. "فالتناقض الذي تفرزه الظاهرة من جهة، وسرعةُ التحوّلات من جهة أخرى، تجعل النماذج الفكريّة المدرسيّة القديمة عاجزة عن فهمها وتحليلها والتنظير لها..."[٢] فالعولمة تشتمل على جملة توجُّهات عالميّة مستقبليّةِ البُعد، مهمةٍ جدًّا، إلّا أنّها ليست متضامنةً ومتّسقة في جوهرها.[٣] لهذا السبب نجد بعض القوى العظمى تسعى إلى التنظير لفكرة عامّة، تسهم في تقديم نموذجها هي، وخصوصًا الولايات المتحدة – ولعلّ ظاهرة الرئيس السابق جورج بوش الابن تمثّل هذا. والعولمة تركّز على مفهوم الديمقراطيّة، لكنّها تحمل مفهومًا مطّاطًا يمكن أن نوجّهه إلى نقيضه.

على هذا، فإنّ ثقافةَ العولمة ليست متجانسة بالضرورة، وعناصرَها متباينةٌ في عدد كبير من المسائل، بفعل التنوّع الذي يدلّ على اختلاف الاتّجاهات، "ولكنّ هذا الكيان غير المتجانس للثقافة لا يمنع من الحديث عن توجّهها العامّ."[٤]

---

[١] – المرجع نفسه، ص ١٤٨

[٢] – الحبيب الجنحاني، **العولمة والفكر العربي المعاصر**، بيروت: دار الشروق، ط١، ٢٠٠٢، ص ٢٥

[٣] – المرجع نفسه، ص ٢٦

[٤] – جابر عصفور، **حوار الحضارات والثقافات**، بيروت: جريدة السفير –كتاب في جريدة، عدد ١٠١، ٣ كانون الثاني ٢٠٠٧، ص ٦

وإذا عدنا إلى هموم الإنسان الحضاريّة والثقافيّة في كلّ مكان وجدناها متشابهة ومتداخلة، فالقضايا المختصّة "بسقوط الحتميّة التاريخيّة، وانفتاح التاريخ الإنسانيّ، وتحطُّم الأبنية الشموليّة السياسيّة أو الفكريّة، واتّساع دائرة الاختيار أمام البشر، فضلًا عن انتهاء طغيان العقائد الإيديولوجيّة الجامدة... ومجابهة تلوّث البيئة..." ومسائل الفقر والتكاثر السكّانيّ... كلُّها قضايا وهموم يعانيها الإنسان اليوم في كلّ مكان، ولا ترتبط بالعالم العربيّ حصريًّا.(١)

لقد أسهمت العولمة في خلق انفتاحات على كلّ المستويات، وفي كسر الانعزالات بشتّى أنواعها، لأنّها تضع قيمَها الثقافيّةَ العالميّةَ في مواجهة القيم الثقافيّة المحليّة، أو القوميّة. هكذا "تُسهم خصوصيّة هذا الزمن في تحديد خصوصيّة ثقافتِنا العربيّة المعاصرة... لأنّها ثقافة تواجه مكوّناتها الذاتيّة المتعارضة، في عالم يَنْبَني بدوره على تعارضات متكثّرة في سياقات متجاوبة لم تعد تسمح لطرف من الأطراف العالميّة بالانغلاق على نفسه، أو التقوقعِ داخلَ حدوده، أو الانكفاءِ على ماضيه."(٢) وسنعود إلى هذه المسألة لنقرأ انفتاحَ النصّ الشعريّ الحديث. من هذه النقطة نصل إلى مفهوم "عالميّة الأدب". فهذه النزعة وجدت ما يدعمها في العولمة؛ ولتوضيحِها، يمكننا أن نقول إنّ العالميّةَ الأدبيّةَ تعمل على مجاوزة أعمالٍ أدبيّة معيّنة... وتحويلها إلى

---

١ – المرجع نفسه، ص ٨

٢ – المرجع نفسه، ص ١٠

أعمال مقروءة أو منتشرة في العالم كلِّه، عن طريقِ الترجمةِ، أو حتى بلغاتها الأصليّة.[١]

٣ – الأدب الحديث والعولمة/ نقاط التقاطع: لا بدّ لنا، أوّلًا، من التركيز على أنّ الحداثة، كمفهوم وحالة، تمثِّلُ انفجارَ الفكرِ في حضارةٍ من نوع جديد، تختلف في جوهرها عن حضارةِ ما قبلَ الحداثة، وتتميّز، كما كررنا في هذا الكتاب، أوّلًا بالمدُن، والتحضُّر، والتحوّل التكنولوجيّ السريع، وبطابع المُغفَلِ، وبالرفض والتجديد المستمرّين. كما أنّها أتلفت العقل الذي أفرزته رواسبُ القمعِ التقليديّة في مفاهيم القيم، وطوّرت رؤيا خاصّة بها، منذ نيتشه وماركس، تُراوح بين مركزيّة الذاتِ في العالم، وبينَ تحرُّرِ الذات من المركزيّة، مع نيتشه والعبثيّة والوجوديّة، وأخيرًا مع التفكيكيّين. وفي الحقيقة، فإنّ التاريخَ مع الحداثة، وخصوصًا معَ مرحلة العولمة، لم يعد أمرًا يتطوّر بصورة منطقيّة، لأنَّ كلَّ ما يهمّ العولمة هو الحاضرُ الملحّ على الإنسان. والإنسانُ اليومَ محاصَرٌ بالزمن، كما هو محاصر بالغياب المداهم. فأهمّيّته ليست كفرد، بل كإمكانيّة للإنتاج، في المقام الأوّل، على كلِّ المستويات، ولكن الإنتاج الذي يمكنه أن يؤمّن السلعة التي تريدها الرأسمالية، أو الدول المسيطرة على الاقتصاد، وليس بالمفهوم الشيوعي أو الاشتراكيّ. ونحن نقصد بالشعر الحديث شعر هذه المرحلة بالتحديد، لذلك فإنّ المصطلح الذي نستعمله هو مصطلح خاصّ، ويشمل مرحلتي الحداثة وما بعدها، لأسباب لا مجال لذكرها هنا.

---

[١] – المرجع نفسه، ص ١٤

والعقل الجديد يُفرغ الكون من سقفه المتعالي، ويدفع بالتجريب إلى أقصى الممكن. لقد أفرزت هذه المرحلة "ميلًا واضحًا وشديدًا إلى اللاانتماء السياسيّ والحضاريّ، وموقفًا سلبيًّا تجاه مختلف أشكال التوحيد العقلانيّ."[١] وإذا أردنا أن نلحّ أكثر على مفهوم الحداثة وما بعدها، بالمنظور الذي نتكلّم عليه، وهو منظورُ مرحلة العولمة، أمكننا أن نقول إنّه يتمحور حولَ ما لا يمكن أنْ يكونَ ثابتًا، من الناحية العلميّة والعقليّة. إنّه مرحلة فلسفة "الكاوس" (فلسفة الفوضى). والكاوس، تحديدًا، هو "منظومة ديناميّة، متحرّكة، قابلة للتغيير اللاتوازنيّ بطريقة مطلقة، وبحساسيّة فائقة،"[٢] كما أوضحنا في الفصلين السابقين. ومعنى هذا أنّ المنظومة الديناميّة المذكورةَ لا تخضع للحساب العقليّ المتواتر الدقيق، بل هي منظومةٌ متغيّرة باستمرار، ولكنَّ تغيّراتِها لا تنضبط في قانون المنطق. إنّ لها منطقَها الخاصَّ، إذا شئتَ، المخالفَ للمنطقِ العقلي. وهي تتواترُ من غير أن تكونَ واحدًا، وتخضعُ للمصادفةِ. وسواءٌ أكانَ في الرياضياتِ، أو في الطبيعةِ والفيزياءِ، أو في الاقتصادِ والمجتمعِ وعلمِ المناخِ، فإن الكاوسَ يبقى نظامًا مشوّشًا غيرَ خاضعٍ لحركةٍ واحدةٍ أفقيّةٍ — طوليّة.

لقدْ باتَت للعصرِ الجديد صفةٌ أساسيّة يمتازُ بها عَنْ سِواها هيَ سقوطُ المركزيّةِ. ومعنى هذا أنّ الخطابَ القديمَ برمّتِهِ قدِ انتهى. وإذا كانَ

---

١ – سليمان الديراني، **مقال: الثقافة العالمية: الثقافة المحلية العالمثالثية و"ما بعد الحداثة"**، ص ٢٥

٢ – سامي أدهم، **ما بعد الفلسفة**، ص ٥٥

يُمْكِنُنا أنْ نَستخرِجَ صفةً جديدةً لما بعدَ الحداثةِ كمُصْطَلَحٍ، فهي اللامركزيّةُ، والكاوسيّة، والتشظّي. إنّهُ عصرُ التفتيتِ بامتياز.

لهذا السببِ قلنا، في الفصل السابق، إنّ مجالَ الدراسةِ في مسألةِ الشعر والعَوْلَمَةِ لا يمكن أن يشملَ إلّا الشعرَ الحديثَ. فهذا الشعرُ ينحو نحوَ العالمِ الذي وُلِدَ فيه، وانتشَرَ، ونما. ولعلّ أبرزَ ما في هذا الشعرِ أنّه لا يقبلُ القَبْليّاتِ. فالشعرُ الحديثُ يتحوّلُ باستمرارٍ، ولا يهدأ في شكلٍ مِنْ أشكالِ التعبيرِ الشعريّ، ولا نقصدُ بالشكلِ القالَبَ الشعريَّ وحدَه، بلْ كُلَّ ما يجعلُ مِنَ الشعرِ شعرًا، بما في ذلك اللغةَ.

وهذا الشعرُ نسبيٌّ، تمامًا كالعالم الذي يحيا فيه، بمعنى أنّه لم يعد يقومُ على قِيَمٍ نهائيّةٍ، بل صار متغيّرًا بتغيُّرِ مَنْ يكتبُه، ولا يخضعُ لقاعدةٍ نهائيّة، وبالتالي فَقَدْ سقطَ مركزُهُ – والمركزُ هنا هو القاعدةُ القَبْلِيَّةُ (من: الما – قَبْل: المُسْبَقَة) التي نعود إليها للتقويم والفهم. لذلك سَقَطَ أمامَه الحَدّ، وتوسّع باتّجاهِ الفضاء، فكسرَ السقفَ الذي انحصر فيه الشعرُ في الماضي.

من جهة أخرى، انعكس سقوطُ الحدود التي أزالتها العولمةُ والفكرُ الجديد في الأدبِ اليومَ، ومنه الشعرُ، فسقطَ في تجارب الغرب المكتوبةِ مفهومُ الأنواعِ الأدبيّة، كالمسرح، والشعر، والنثر، والرواية وسواها، وصرنا أمام مفهومِ "النصّ" الذي يمكن أن يتسلّل إلى أيّ نوع من الأنواع يحتاج إليه للتعبير، ويدمج كلَّ هذه الأنواع في نصّ واحد. بل إنّه يمكنُ أن ينتقل إلى الصورةِ نفسِها، أو إلى ما هو مرئيٌّ، أو مسموعٌ، في إطار دعم التعبير الكتابيّ. وهكذا سقطَتِ الحدودُ في الكتابة بينَ الأنواعِ نفسِها، تمامًا كما

أسقطَتِ العولمة حدودَ البلدان، وفَتَحَتْها على بعضها. وفي هذا المجالِ، يمكنُنا أنْ نذكرَ الشاعرَ والقصّاصَ السوريَّ سليم بركات الذي تمكّن مِنْ كسرِ الحدودِ بينَ الشعر والسَرْدِ، فاقترنَتِ الكتابةُ عندَه بانفتاحٍ تامّ، منذ أواخرِ السبعينيّاتِ، أو أوائلِ الثمانينيّاتِ، بينَ النصّ الشعريّ والرواية، لا بمعنى الشكل الخارجيّ وحسب، ولكن أيضًا بمعنى الجملة السرديّة والشعريّة للنصّ، فكثير من قصائده يقوم على بنية سرديّة، وكثير من نصوصه السرديّة – إن لم أقل كلَّها – يتضمّن الشعرَ والتركيب الشعريّ.

وسنتناول بعضَ أعمال أدونيس لدراسةِ تفاعلها مع معطياتِ المرحلة الجديدة التي نذكر. وسنستعرض تأثيرَ العولمة في كتابين هما "الكتاب"، و"تاريخ يتمزّق في جسد امرأة"، ونتناول فيهما تداخلَ الأنواعِ الكتابيّة، لكي نتمكّنَ من حصرِ الموضوع.

٤ – أدونيس: الشاعر والعولمة: قد يكون أدونيس أكثر شعراء الحداثة العربيّة انفتاحًا على المستجدّات الحضاريّة والكتابيّة، وأكثرَهم استيعابًا لها. وهو، إلى هذا، خلاّقُ أشكالٍ، فنحن نجدُ، في كلِّ مجموعةٍ جديدةٍ له، قفزةً جديدةً في العمليّة التجديديّة للشكل وللغة الشعريّين.

وأدونيس ينطلق، في مفاهيمه، من أمرين أساسيّين: الانفتاح، والحرّيّة. فالأوّل واجب، من أجل استيعاب المعطيات التي ترسلها الحضارة الإنسانيّة في أثناء تطوّرها، وهو في هذا المجال لا يميّز بين الغرب والشرق، بل يرى إلى الحضارة ككلّ، ولكنّه يأخذ في الاعتبار خصوصيّة كلّ من هاتين المنطقتين. أمّا الأمر الثاني: الحرّيّة، فضروريّ من أجل التحرّك والتغيير، لأنّ هذه الحرّيّة

تسمح بإعادة النظر المستمرّة في القضايا، كما تتيح للإنسان التحرّك غير المقيَّد، والتحرّر من كلّ ما هو مسبَق، بهدف إعادة تنشيط ما يحتاج إلى تنشيط في سبيل التطوير. فالقضايا والمفاهيم متحرّكة بالنسبة إلى أدونيس، وحركتها تأخذ بُعدًا أوسع وأكثر تألُّقًا من الانفتاح على كلّ ما حولها.

أ – أدونيس: الهويّة/ الشعر/ التغيير: يعتبر أدونيس التراث الشعريّ العربيّ شجرة فيها أصول وفروع. أمّا أصولها فقليلة جدًّا، بخلاف الفروع. وهذه الأصول هي النقاط المضيئة في التراث، وهي، بالتالي، ما يمكن الانطلاق منه لاستيعاب فكرة الحداثة، ولتجديد الشعر. أمّا الفروع فكثيرة، ولكنّها ليست إلّا تنويعًا على الأصول التي ذكرنا.

وأصول التراث العربيّ تمثّل نقاطه المضيئة، بمعنى أنّها تتألّق في عصرها بشكل يميّزها عن سواها، ولكنّ هذا التألّق لا يزول، في العصور اللاحقة. فأبو نواس، مثلًا، أو أبو تمّام، أو المتنبّي، أو سواهم، كانوا، في أيّامهم، مناراتٍ شعريّة، ولكنّ شعرهم لم يخبُ ضوؤه اليوم، بخلاف الآخرين ممّن عاصرهم. لذلك، فإنّ الحداثة، بالنسبة إلى أدونيس، تبدأ من التراث العربيّ، وتهدف إلى إعادة بعث القوّة الحيّة في الشعر العربيّ، وذلك من خلال التركيز على ما يجعل تلك النوى المضيئة، في التراث الشعريّ، على إضاءتها.[1] وفي الواقع، فإن أدونيس، عندما وضع "الثابت والمتحوّل"، كان مقتنعًا بأنّ التجديد يقوم على أمرين اثنين رئيسين: الأوّل هو اكتشاف اللغة، والثاني هو افتتاح أفق آخر للكتابة والفكر. ويقول: "كنتُ مقتنعًا أنّ هذين الأمرين

[1] – لقد أوضح أدونيس هذا المفهوم في كتابه "**الثابت والمتحول**"، وهو أطروحته لنيل شهادة الدكتوراه.

يقتضيان تفكيك التاريخ والماضي... في هذا التفكيك نعيد قراءة التراث العربيّ من أجل فهمه في ضوء الحاضر، ومن أجل اكتشاف العلاقات القائمة فيه بين التاريخ والسياسة، بين الدين من جهة، والفكر والشعر والفلسفة، من جهة ثانية."[١]

وبما أنّ الحرّيّة مفهوم يأتي في أساس التجديد، فإنّه يستتبع إعادة النظر المستمرّة في الأمور، لأنّ المساءلة والتساؤل هما اللذان يفتحان الباب أمام التغيير الحيّ، التغيير الذي يمكّن الإنسان من صناعة المستقبل، ويمكّن الشاعر من تجاوز مخلّفات القديم، والمهترِئ، والمحنّط، في التفكير والتعبير. ومن هنا، أيضًا، وبفعل هذه الحرّيّة، رأى أدونيس أنّ الهويّة ليست شيئًا ثابتًا، بل متحرّك باستمرار، وبالتالي هي فِعلُ تَمَيُّز عن الآخر. ولأنّها كذلك، لا يجوز أن تستقرّ على النوى التي تربطها بالماضي وبالمثيل. يقول: "الهويّة، في المنظور الإبداعيّ، ليست في إنتاج الشبيه، وإنّما هي في إنتاج المختلف، وليست الواحد المتماثل، بل المثير المتنوّع. فالهويّة إبداع دائم – تَغَلْغُل مستمرّ في فضاء التساؤل والبحث، الفضاء الذي يفتحه السؤال: مَنْ أنا؟ لكنْ دون جواب أخير."[٢]

هذا الموقف يحيلنا إلى مسألة العلاقة بين الذات والآخر: فالتساؤل: مَنْ أَنا؟ يفترض أن يرى إلى الذات في – الموضع، أي في المكان الذي يحيط بها ويشترك بالتالي في تحديد هويّتها. وبهذا يكون الآخر جزءًا من الذات

---

[١] – أدونيس، **محاضرات الإسكندرية**، دمشق: دار التكوين، ط١، ٢٠٠٨، ص ٧ – ٨

[٢] – أدونيس، **سياسة الشعر**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٨٥، ص ٦٩

نفسها، لأنّه جزء من تحديدها نفسه. ولكنّ هذا الآخر – المكان متحرّك باستمرار، ويخضع لتغيّرات مستمرّة، لذلك فإنّ الإنسان يبدو، في الإبداع، "مشروعًا لا يكتمل، ولا يعود الآخر أجنبيًّا عن الذات، وإنّما يصبح بُعدًا من أبعادها، أو يصبح صورتَها الثانية."[١] وهو إذ ينتقد الغرب، ضمنًا، في موقفه المتعالي من العالميّة،[٢] يركّز على التواصل بين الشرق والغرب، في حركة التطوّر المستمرّ، ويرى، بالتالي، أنّ التطوّر عمليّة مشتركة بينهما، لا تقوم في مكان دون الآخر. وهو، من خلال هذه النظرة، تفاعُلٌ، لا انقطاع، مع الاحتفاظ بالهويّة والملامح المميّزة لكلّ طرف من الطرفين: "المسألة... ليست في انقطاعك عن الآخر، بل في تفاعلك معه وبقائكَ أنتَ أنتَ... التأثير هنا نوع من الشرارة تسطع عند الآخر، وتوجّه الذات إلى مزيد من معرفة نفسها."[٣] واستمرار الخصوصيّة شرط لاحتفاظ الذات بكيانها،[٤] لكنّ الآخر "هو الباب الذي تدخل منه الذات إلى الكون."[٥] وقد تكون هذه

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٦٩ – ٧٠

[٢] – يقول: "كان الغرب الأوروبيّ يبدو وكأنّه هو أفق الإنسان كإنسان، وكان على الذات العربيّة أن تتحدّد به وفيه، وكأنّ هذا الأفق هو وحده المكان الذي ينبثق منه معنى العالم وصورته، في آن. تمثَّلَ هذا المناخ أدبيًّا في مفهوم العالميّة. واتّخذ منه الغرب الأوروبيّ مقياسًا مارس فيه قمعًا كبيرًا على الآداب العربيّة، تجلّى في عزلها، وفي النظر إليها نظرة دُنيا." (المصدر نفسه، ص ٦٤)

[٣] – المصدر نفسه، ص ٧٧

[٤] – يقول: "مهما انفتحت الذات على الآخر، تفاعلًا وتبادلًا، تظلّ لها خصوصيّاتها التي تميّزها عنه. بعبارة ثانية، مهما ائتلفت الذات لا بدّ أن تظلّ مختلفة عنه، وألّا تبطل أن تكون هي هي." (أدونيس، **موسيقى الحوت الأزرق**، بيروت: دار الآداب، ط١، ٢٠٠٢، ص ٣٤)

[٥] – المصدر نفسه، ص ٢٧٨

الصورة هي أفضل ما يمثّل مثال العولمة، كما يجب أن تكون، لا كما تُمارَس في الواقع.

من هنا، فإنّ الآخر، بالنسبة إلى أدونيس، "عنصر تكوينيّ من عناصر الذات. وإذا كانت هويّة الإنسان في فرديّته، وكان الإبداع هويّته الحقّة، فإنّ هذه الهويّة مفتوحة بلا نهاية. وهي أبدًا في تعالق مع هويّات الآخر."[١] إنّها "مفتوحة كأنّها تجيء باستمرار من المستقبل."[٢] ولهذا السبب لا يمكننا، بنظره، أن نحدّد الهويّة.[٣]

والهويّة الحقيقيّة، عند أدونيس، حوار، فالإنسان "لا يفهم نفسه، ولا يحقق هويّته إلّا في أفق من الحوار، وفي بنية ثقافيّة حواريّة."[٤] فالحوار يمثّل الانفتاح، وهو أيضًا امتداد وتماهٍ مع الآخر، في ظلّ خصوصيّة لكلّ من الذاتين المتحاورتين.

ولقد عبّر أدونيس، في تنظيراته المبكرة أيضًا، عن موقف التكامل المشار إليه هذا، معتبرًا أنّ "تغيير العالم" هو هاجس الشاعر الأوّل، أيّ

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٢٨٦. ويقول في هذه المسألة أيضًا: "كلّ هويّة مشروع. وهذا المشروع انفتاح بلا نهاية." (أدونيس، **المحيط الاسود**، بيروت: دار الساقي، ط١، ٢٠٠٥، ص ٢٢٥)

[٢] – أدونيس، **محاضرات الإسكندرية**، ص ١٢٦

[٣] – يقول إنّ الهويّة "لا تُحدَّد، لأنّنا لا نستطيع أن نحدّد إلّا ما يكون ساكنًا، مستقرًّا، ومكتملًا. والهويّة نقيض هذا كلّه. فهي مشروع مفتوح، إبداع متواصل في أفق مفتوح. فالإنسان يبدع هويّته فيما هو يبدع عمله وفكره." (المصدر نفسه، ص ٩٥)

[٤] – أدونيس، **الكتاب الخطاب الحجاب**، بيروت: دار العودة، ط١، ٢٠٠٩، ص ١١٥

شاعرٍ.[١] والشعر عنده "خرق للعادة".[٢] والجماعة الحيّة هي تلك التي تمثّل تغايرًا، ويخرج إنسانها من التماثل إلى الاختراع وابتكار الجديد.[٣] والسبب، برأي أدونيس، أَنَّ "الحقيقةَ في الشعر غير ثابتة وغير واضحة... إذ لا شيء يبقى في الحقيقة الشعريّة كما كان"،[٤] فـ"الشعر سؤال"،[٥] ولـمّا كان سؤالًا، فهو غير ثابت. إنّه بحث عمّا يمكن أن يعطي الكون معنى.

من هنا ندخل إلى العلاقة الوثيقة بين الشعر والعولمة. ومن هنا أيضًا نحاول أن نتبيّن نظرة أدونيس إلى العلاقة بين العرب والعالم، وبين الفكر العربيّ والفكر العالميّ، في هذا العصر المتحوّل. والسؤال الأوّل الذي يُطرح في هذا المجال هو: كيف يمكن للعرب أن يفيدوا من هذا العصر، ومن معطياته المتغيرة باستمرار؟ وما هو الغرب بالنسبة إليهم اليوم؟

ليست الإجابة عن هذا السؤال سهلة، لأنّ لأدونيس مواقف من السياسة العربيّة ومن أنظمتها، ومن علاقة العربيّ عمومًا بالدين؛ فكلّ شيء عنده مترابط: السياسة، والشعر، والدين، والهويّة... والحداثة أمر لا مفرّ منه في المجتمعات العربية، "فهي مفروضة عليها، مجروفة بها شاءَت أم أبَتْ.

---

[١] – يقول: "ليس شاعرًا... مَنْ لا يكون تغيير العالم في أساس حدسه الشعريّ... فالعالم جسد الشاعر لا يستطيع إلّا أن يحرّكه، إلّا أن يغيّره. (أدونيس، **فاتحة لنهايات القرن**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٨٠، ص ٣١)

[٢] – المصدر نفسه، ص ٢٧

[٣] – المصدر نفسه، ص ١٩١

[٤] – أدونيس، **الكتاب الخطاب الحجاب**، ص ٤١

[٥] – المصدر نفسه، ص ٤٢

وسوف تتفكّك البُنى القديمة التقليديّة في هذه المجتمعات عاجلًا أَم آجلًا."[١] والعولمة، كالحداثة، لا مفرّ منها أيضًا، سواءٌ أكنا مشاركين بها أم لم نكن.[٢] ولكنّ علينا أن نستعير الوجه الإيجابيّ من العولمة، ونترك سلبيّاتها؛ كما علينا أن نتحصّن منها بقوّتنا الذاتيّة، وبأصالة شخصيّتنا وهوّيتنا. ونحن، في هذا الواقع الجديد، نواجه مَن هو أقوى منّا بمنجزاته وفكره، وإذا لم نتمسّك بإحياء نقاط القوّة في هويّتنا، ونجعلها متحوّلة باستمرار في هذا العالم المتحوّل، صرنا مَطِيّةً للآخر. و"الرأسمال الغربيّ يستخدم منجزاته التقنيّة لكي يستخدمنا نحن "الآخرَ" أيضًا: لكي تزداد السيطرة علينا، ولكي يزداد قوّة وتوسّعًا بهذه السيطرة."[٣] هذا أحد وجوه العولمة السلبيّة. والولايات المتّحدة تريد من العولمة أن تحوّل العالم إلى سوق تديرها هي، وتصدّر فيها منتجاتها.[٤] وهي، إلى ذلك لا تكتفي باحتكار "الحقّ"، بل تحاول امتلاك الوعيَ أيضًا، لأنّها لا تكترث لغير مصالحها، ولا مكان، في الخطاب الأميركيّ، لحقوق الإنسان، إلّا بناءً على رؤياها هي.[٥] وهي بهذا تفرض نفسها "وريثًا" للاستعمار الأوروبيّ الذي تحاول أوروبا أن تتطهّر منه.[٦]

---

١ – المصدر نفسه، ص ٨٠

٢ – أدونيس، **المحيط الأسود**، ص ١٤٠

٣ – المصدر نفسه، ص ١٢٢

٤ – المصدر نفسه، ص ١٤٠

٥ – المصدر نفسه، ص ١٦٣

٦– المصدر نفسه، ص ١٧٥

لهذا السبب، على المجتمعات العربيّة أن تتطوّر لكي تتمكّن من البقاء والاستمرار، في ظلّ هذا الواقع الضاغط. وعليها أن تبدأ، من أجل هذا، بالعَلْمنة، وبتغيير نظرتها إلى الأمور. فالدولة لا يجوز أن تؤسَّس "على الدين، بل على قيمٍ مدنيّة كاملة،[١] ومن أجل ذلك على الثقافة العربيّة أن تدخل في نسيج الثقافة الكونيّة."[٢] وهذا الدخول هو الذي يحصّنها، لأنّ العولمة لا يمكنها، عندئذٍ، أنْ تغيّب تراثنا. فهي "تطمس من ليس له حضور خلاّق. وأسوأ ما توصف به أنّها الشكل الجديد للاستعمار القديم، وهي لا تعمَّم بالصنف، وإنّما بالإنتاج. وهي بدلًا من أن تحوّل الكونَ كلّه إلى حرب، تحوّله إلى سوق. وهي بالقَطعِ لا تلغي الإبداعَ، لكنّها ستُلغي ثقافة مَنْ يَعملون على إلغاء ثقافاتهم، أولئك الذين ما زالوا يصرّون على الرقابة والتضييق على المفكرين والمثقّفين ومحاصرتهم."[٣]

لا يمكننا أن نعتبر الحداثة مجرّد ظاهرة محليّة ومرحليّة. إنّها "ظاهرة كونيّة". ولكنّها على الرغم من ذلك ليست لها لغة واحدة. العولمة تعمل على تحويل لغتها إلى لغة كونيّة واحدة. وإذا سمح العرب بهذا، فهم عندئذٍ يتخلّون عن اللغة العربيّة وشعريّتها.[٤]

لهذا السبب يرى أدونيس أنّ العرب كان عليهم أن يفيدوا من الانقلاب التقنيّ والمعرفيّ الذي حصل في الغرب، لكي يتمكّنوا من أن

---

١ – يقول أدونيس: "المدينة مستقبل." (المصدر نفسه، ص ١٣٨)

٢ – أدونيس، **محاضرات الإسكندرية**، ص ١٢٥

٣ – المصدر نفسه، ص ١٢٦ – ١٢٧

٤ – أدونيس، **موسيقى الحوت الأزرق**، ص ٣٥

يتواصلوا مع "قيم التجديد والإحداث في التاريخ العربي".[١] فالحداثة لا تكون حداثة إلّا إذا انفتحت على كلّ ما هو حضاريّ ومتنوع.[٢] ومن هنا جاء مشروعه الكبير في "الثابت والمتحوّل" الذي يدعو فيه إلى إعادة قراءة التاريخ العربيّ، في نقاطه المضيئة التي يشير إليها، وكذلك كتابه "الكتاب" الذي يعيد قراءتها شعرًا، ويحاول فيه أن يطبّق ما طرحه في "الثابت والمتحول".

هكذا تصير الكتابة كشفًا عن أفق جديد، ويصير الشعر اختراقًا للسائد، ودعوة إلى التغيير المستمرّ. وفي الواقع، فإنّ مفهوم الشعر عند أدونيس، منذ البداية، لا يجوز أن يكون "شكلًا، أو قاعدة، ليصير طاقة وينبوعًا: عالمًا فسيحًا لانهائيًّا من الأوضاع والحالات التفجيريّة والتعبيريّة، فيما وراء الحدّ والنوع، وفيما وراء كلّ قاعدة وكلّ تغيير."[٣] الشعر فوق القواعد، وفوق الأشكال. إنّه لا يقبل بالحدّ، ولا بما هو مُسبَق، فالقانون يحدّ من طبيعته، ويحجّمه في حدود. لهذا السبب كان من البديهيّ أن يقف هذا الشاعر موقفًا معارضًا لمفهوم الشعر عند القدماء، وكما حدّده ابن خلدون، أي أنّه "الكلام الموزون المقفّى"، فهذا التحديد لا يصلح إلّا للنظم، أمّا الشعر فيبقى متجاوزًا له.

---

١ – أدونيس، **الكتاب الخطاب الحجاب**، ص ٤٧

٢ – المصدر نفسه، ص ٦٧

٣– أدونيس، **فاتحة لنهايات القرن**، ص ٣٣

بالنسبة إلى أدونيس، النصّ الشعريّ لا يجيب، بل، على العكس، يحفّز على التساؤل، ويطرح باستمرار أسئلة. ولهذا السبب فهو لا يقدّم أجوبة.[١] إنّه يثير، ويُحدث تغييرًا في نفس مَن يقرأه، بل يترك فيها بعثرةً كبيرة، فالتغيير ضرب من الزلزال الذي يحصل في الداخل.[٢] إنّه نصّ مناقض للقدسيّة، لأنْ لا قدسيّة لنصّ إلّا إذا كان يحضّ على البحث والسؤال، ويدفعنا إلى طرح الأسئلة.[٣]

وهذا يقودنا مرة أخرى إلى العولمة، والحداثة، وعلاقتهما بالشعر. فالتقدّم في التقنيّة لا يعني، بالضرورة، أنّ الطرف المتطوّر تقنيًّا هو الأفضل على المستوى الفنيّ. لذلك لا يعتبر أدونيس الغرب متقدّمًا فنيًّا على الشرق بالضرورة. فللتقنيّة أشكال قد تكون متطوّرة، إلّا أنّ تطورها لا يعني أنّها يمكن أن تخلق شعرًا متطورًا.[٤] لهذا السبب فإنّ التعدّديّة التي تكون في مجتمع ما هي الدليل على صحّته، لأنّ هذه التعدّدية تخلق نماذج متحرّرة ومتحوّلة أيضًا، وهي ما يُكسب الهويّة انفتاحها وغِناها. فالمجتمع الذي يفتقد التعدّديّة يخسر تاريخه، والمجتمعات العربيّة تخسر، بالتالي، تاريخها إذا

---

[١]- يقول: "أجمل وأعمق ما في الشعر أنّه لا يحدَّد، أنّه لا يقدّم أجوبة." (أدونيس، **الكتاب الخطاب الحجاب**، ص ٧٩)

[٢] – يقول: "النصّ الشعريّ العربيّ الحديث حقًّا – في سياق الثقافة العربيّة أصولًا وتاريخًا، هو ما يدخل إليه القارئ فيرى، فيما يقرأ، أنّ كلّ شيء يتبعثر متفتِّتًا، أشياء الماضي والحاضر... ويرى أنّ كلّ شيء يتزلزل... للتاريخ ستائر يجب تمزيقها." (أدونيس، **موسيقى الحوت الأزرق**، ص ١٦١)

[٣] – أدونيس، **الكتاب الخطاب الحجاب**، ص ٧٥

[٤] – أدونيس، **موسيقى الحوت الأزرق**، ص ٣٦

قمعت التفكير والتعبير.[١] والمخالفة في المجتمع لا تعني سقوط ما سبق، بل تعني تخطيًا له وتجاوزًا من غير أن تنفيه. وهكذا، فإنّ "الكتابة الخلاّقة هي... خروج من الزمن الخَيْطِيّ المنسجم والمتآلف. وهي، تاليًا، ليست نتيجة منطقيّةً لما سبقها. إنّها، على العكس، انشقاق وزلزلة."[٢]

وإذًا، بالنسبة إلى أدونيس، العولمة التي يحاول الغرب الأميركيّ أن ينشرها ليست هي العولمة الحقيقيّة، بل هي التصوّر الأميركي لها، وهو ليس بالضرورة تصوّرًا صحيحًا. ومشكلتها الأولى أنّها تُلغي خصوصيّة الآخر، لتفرض خصوصيّة أحاديّة عليه، لا تناسبه. ولا عولمة حقيقيّة وواقعيّة "إلّا بدءًا من اكتشاف الكونيّة الإنسانيّة، في هذا الضوء: ضوء الواحد المتعدّد، الحرّ، السيّد على وجوده ومصيره."[٣]

ب – "الكتاب": "الكتاب" أحدُ أبرز إنتاجات أدونيس الشعريّة، أوّلًا بسببِ حجمِه الكبير، فهو في ثلاثةِ أجزاء تبلغُ أكثر من ألفٍ وأربعمئة وستّين صفحةً، وثانيًا بسببِ مضمونِهِ الخطير – فأدونيس يُعيدُ كتابةَ التاريخِ العربيّ عبرَ رؤيتِهِ، من خلالِ عيني المتنبّي –، وثالثًا بسبب شكلِه الجديد الذي لم يُسبَق إليه. ولكن ما الذي قدّم أدونيس في مسألة تفاعله مع معطيات العولمة؟

يؤكّد أدونيس أنّه أدخل على الشعريّة العربيّة ثلاثة أشياء أساسيّة:

---

١ – المصدر نفسه، ص ١٨٨

٢ – أدونيس، **المحيط الأسود**، ص ٣٦٣

٣ – المرجع نفسه، ص ٣٦٤

١ – الأوّل هو مفهوم "قصيدة النثر".

٢ – والثاني هو مفهوم "القصيدة الشبكيّة المركّبة"، وهي نصّ مزيج، فيه أنواع الوزنيّة، وأنواع النثريّة.

٣ – والثالث هو الشكل الذي يصير شيئًا لاحقًا، وبالتالي غير جوهريّ ولا مقدّس (وهذا ما يسميه "لاحِقيّة الشكل") في مقابل أسبقيّته، في التقليد الوزنيّ الخليليّ.[١]

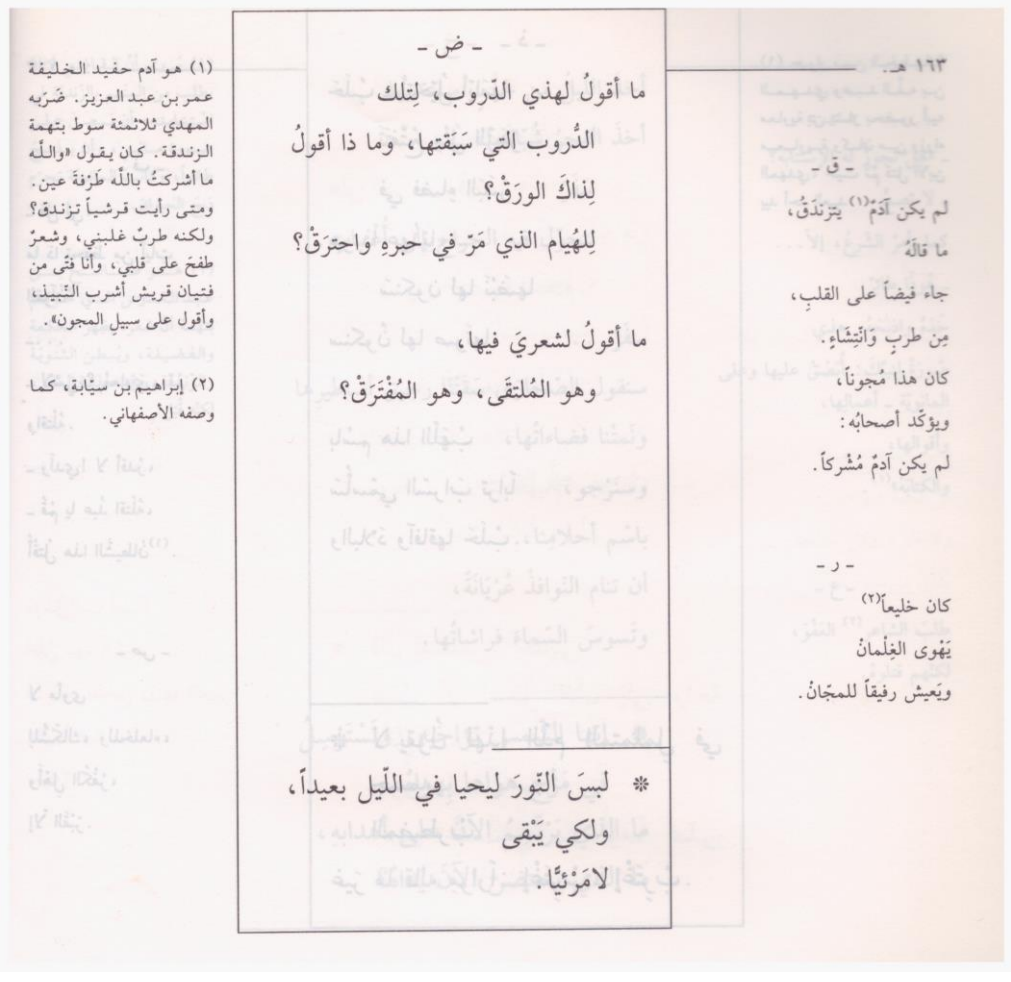
وما يهمّنا في هذه الدراسة هو النقطة الثانية التي يطرحها أدونيس، مع الإشارة إلى أنّ النقاط الثلاثة مترابطة جدًّا.

وإذا كان مفهومُ سقوط الأنواع الأدبيّة، معَ انتشار العولمة، أمرًا لافتًا، فإنّ تحوّلَ القصيدةِ من "نوعٍ كتابيّ"، إلى "نصّ" مكتوب، تتداخل فيه الأنواع الكتابيّة، بات شيئًا من صلب المفاهيم الجديدة. ففي "الكتاب" ينشطر صوتُ أدونيسَ – المتنبّي أربعةَ أصواتٍ، تستغرقُ أجزاء الصفحة التي تُكتَب فيها: صوت الشاعرِ – المتنبّي الذي يحتلّ وسط الصفحة، وصوتٌ ثانٍ يصدرُ عنه، تفسيرًا لما يأتي في المتن، وهو بمنزلةِ حاشية شعريّة تضيء شيئًا خاصًّا في جوهر معناه، وصوتان آخران: يمثّل الأوّل نصًّا إلى جهة اليمين، رديفًا للنصّ الأساسيّ الذي في وسطِ الصفحة، وفوقه تأريخ معيّن يرتبط بالشخصيّة التاريخيّة، أو التراثية التي يتكلّم عليها النصّ، ويمثّل الثاني

---

[١] – أدونيس، **سياسة الشعر**، ص ٧٣ – ٧٤

الذي على اليسار حاشية نثريّة هي تعليقٌ تاريخيّ لنقاطٍ تتعلّق بالنصّ الرديف المذكور على جهة اليمين. ولعلّ صورة الصفحة الآتية توضح هذا الأمر[١]:



١٦٣ هـ.

- ق -

لم يكن آدَمُ[١] يتزندَقُ،
ما قالَهُ
جاء فيضاً على القلبِ،
مِن طربٍ وَانتِشاءِ.
كان هذا مُجوناً،
ويؤكّد أصحابُه:
لم يكن آدمُ مُشركاً.

- ر -

كان خليعاً[٢]
يَهْوى الغِلْمانْ
ويَعيش رفيقاً للمجّانْ.

- ض -

ما أقولُ لهذي الدّروب، لِتلك
الدُّروب التي سَبَقتها، وما ذا أقولُ
لِذاكَ الورَقْ؟
لِلهُيام الذي مَرّ في حبرهِ واحترَقْ؟

ما أقولُ لشعريَ فيها،
وهو المُلتقَى، وهو المُفْتَرَقْ؟

* لبسَ النّورَ ليحيا في اللّيل بعيداً،
ولكي يَبْقى
لامَرْئيًا.

(١) هو آدم حفيد الخليفة عمر بن عبد العزيز. ضَرَبه المهدي ثلاثمئة سوط بتهمة الزندقة. كان يقول «واللّه ما أشركتُ باللّه طَرْفةَ عين. ومتى رأيت قرشياً تزندق؟ ولكنه طربٌ غلبني، وشعرٌ طفحَ على قلبي، وأنا فتًى من فتيان قريش أشرب النّبيذ، وأقول على سبيلِ المجون».

(٢) إبراهيم بن سيّابة، كما وصفه الأصفهاني.

دفعنا هذا الأنموذج من الكتابة إلى إعادة النظر في الكتابة النصّيّة القديمة، لأنّه يشكّل أنموذجًا جديدًا لما بعد النصّ الشعريّ، للنص المؤسَّس على نصوص، أو أنواع نصّيّة متداخلة: فهو يجمع بين ثلاثة أشكال من

[١] – أدونيس، **الكتاب أمس المكان الآن**، بيروت: دار الساقي، ط١، ١٩٩٨، ٢/ ٣٦

النصّوص: النصّ البَحثيّ (من خلال المتنين والحاشيتين)، والنصّ التاريخيّ (من خلال التفسير الذي يُعطيه المتن الذي على شمال الصفحة)، والنصّ الشعريّ الذي نجده في النصّ الأوسط الأساسيّ، كما نجده في النصّين الآخرين: حاشية النصّ الأوسط، والنصّ الذي على اليمين. كما أنّنا نجد شكلًا آخرَ خامسًا من أشكال الكتابة القديمة، هي التعليقاتُ على النصّوص التي عَرَفَتْها طبعاتُ الكتب القديمة، فقد كانت هذه الشروحُ تُكتَب خارجَ إطار النصّ وحولَه.[١]

بالإضافة إلى هذا، نجد الكتابَ يتضمّن بعض العناصر التي تُستعمَل في الدراسات، كـ"هوامش"، يستعملها الشاعر في نهاية كلّ قسم من أقسام القصيدة الطويلة، وفي كلّ من هذه الهوامش ظهور لعدد من الشخصيّات التراثيّة، ولا سيّما الشعراء، و"فاصلة" يسمّيها الشاعرُ "فاصلة استباق" لأنّه يستعملها ليكشف عن بعض الأمور التي سيتناولها في الكلام اللاحق، ويختم بها القسم (ومحلُّها بعدَ "الهوامش")، و"أوراق" و"مخطوطة"، وهي بمنزلة إضافات على النصّوص في نهاية الكتاب، وما يشبه عناوين الدراسات القديمة، وهو هنا "الفَوات في ما سبقَ من الصفحات"، وفيه يظهر السجع على طريقة العناوين القديمة (الفوات/ الصفحات). وأخيرًا يستعمل الشاعر العنوان "توقيعات"، والتوقيعة ضرب من الموسيقى، يلجأ إليها أدونيس هنا من أجل الترتيب النصّيّ الذي يشبه ترتيب التوقيعات الموسيقيّة، لا من

---

١ – يمكن العودة إلى شروح تقسيمات الكتاب التي يقدّمها أدونيس عنه في: أدونيس، **رأس اللغة جسم الصحراء**، بيروت: دار الساقي، ط١، ٢٠٠٨، ص ٤٦ وما بعدها

حيثُ أصواتُه، بل من حيثُ هو ترتيبٌ فقط. كما أنّنا نشاهد في بعض المواقع ظهورَ طريقة "اليوميّات"[١]، واليوميّة، كما نعرفُ، ضربٌ من الكتابة النثريّة، يستعملها الشاعر هنا على طريقة الشعر. واللافت، أيضًا، أنّ أدونيسَ لا يجعل لكلّ قسمٍ عنوانًا خاصًّا به، بل يضع محلَّ العنوان شطرًا من بيت للمتنبّي، ليكسِرَ طريقةَ العَنْوَنَة المألوفة، وليُمعِنَ في ترسيخِ رؤيا المتنبيّ – الشاعر من خلال استجلابِ الأبيات المناسبة من شعر أبي الطيّب لكلّ قسم، وهو يعيد قراءتها من خلال النصّ الجديد الذي يكتبه.[٢] ويمكن أن يتغيّر هذا الترتيب، كما هي الحال في الجزأين الثاني والثالث، منعًا من أن يصير الكتاب متوحِّدَ الشكل، ولكن، مع هذا، يحافظ أدونيس على شكله العامّ الرئيس في تشكيل الصفحة الرباعيّ الذي أشرنا إليها.[٣]

---

[١] – راجع، مثلا: أدونيس، **الكتاب**، ٣/ ٣٧، حيث نجد العنوان: "هوامش (يوميّات المتنبي). ويحمِّل كلّ يوميّة عنوانًا.

[٢] – يقول أدونيس في شعر المتنبي وفي اتّخاذه من هذه الشخصيّة الشعريّة نواة لـ"الكتاب": ""الكتاب" الذي كتبته مرتديًا قناع المتنبّي إنّما هو نشيد داخل "غربته" القديمة وداخل الغربة الحديثة المتواصلة. نعم، لا يزال شعر المتنبّي صامتًا. "الكتاب" محاولة أولى لجعله ناطقًا." (أدونيس، **رأس اللغة جسم الصحراء**، ص ٤٠)

[٣] – يشرح أدونيس نفسه تقنيته الشكليّة في "الكتاب"، يقول: ""الكتاب"... حلقة في مشروع. وهو في ذلك يفيض عن حدود الشعر، بالمعنى الحصريّ الموروث والشائع. هكذا يتقاطع فيه الشعر والتاريخ، حينًا، ويتواكبان حينًا آخر... ولئن كان النصّ التاريخيّ نقلًا للحدث ووصفًا، فإنّ النصّ الشعريّ اختراق واستشراف." (أدونيس، **رأس اللغة جسم الصحراء**، ص ٤٥) ويتابع قائلًا: "هكذا أخلق حوارًا، يبدو أحيانًا معقّدًا، وأمشي ملتبسًا بين الحاضر والماضي، متطلِّعًا إلى المستقبل في مستوى الحرّيّة، وفي مستوى الكينونة. أدّت طبيعة هذا الحوار إلى أن أتجنّب البناء السرديّ الملحميّ، وأن أبتكر شكلًا بنائيًّا تتداخل فيه الأزمنة والأشكال. هكذا جمعتُ في كلّ صفحة من "الكتاب" بين الماضي والحاضر والمستقبل، وبين أساليبَ فنيّة متعدّدة، على نحو متداخل ومتشابك، وهو بناء مستفاد من الفنّيّة السينمائيّة في المقام الأول." (المصدر نفسه، ص ٤٦) ويتابع: "هكذا يبدو "الكتاب" في أجزائه الثلاثة كأنّه رواية حبّ لتاريخنا العربيّ، وصراع مرير

كما يستعمل أدونيس المشهديّة التي نجدها في العمليّة السينمائيّة، وهي مشهديّة نابعة من السيناريو أساسًا. فـ"الكتاب" يعرض مشاهدَ متلاحقة، تتغيّر أشكالها من وقت إلى آخر، ولكنّها تمثّل تعبيرًا بصريًّا، يدعم المعنى الآخر للنصّ.

وعليه، يكون الشاعر قد استعمل للتعبير، في نصّه هذا، جملة أشكال تعبيريّة: النصّ الشعريّ، والنصّ البحثيّ، والنصّ التاريخيّ، والسيناريو، والحركة السينمائيّة، والشروح حول المتون (متون المخطوطات خصوصًا).

بالإضافة إلى شكل النصّ، فإنّ مضمونَه ملائمٌ لمثل هذا التغيير، وفيه يدعو الشاعر إلى تجاوز الماضي، والدخول في المستقبل، من خلال رؤيا جديدة للعالم:

"رُبّما تأخذُ الريحُ هذي الطلولَ. نَبوءَاتُ رُعْبٍ
تتفتَّحُ في قدَمَيَّ وفي العُشْبِ. خُذْني
أَيُّها الضوءُ في ساعِدَيْكَ، وفي خطَواتِكَ. عَينا
هذهِ الصخرةِ التِباسٌ
في طريقيَ. نِسْيانُ هذي الطريقُ؟ أَيَنسى

معه، في آن." (المصدر نفسه، ٤٨) ويقول: "هكذا يمكن أن يقرأ "الكتاب" بوصفه رواية – قصيدة، أو بوصفه شذراتٍ وتشظّيات، أو بوصفه هيكلًا معماريًّا مقسّمًا إلى "غرف"، بشكل يتيح لكلّ منها أن تكون، في آن، منفصلة ومتّصلة، عبر خيط هندسيّ جامع وصالح." (المصدر نفسه، ص ٤٩) ويتابع: "وقد يخيّل أنّ مفتاح "الكتاب" ضائع. والحقّ أنّ هذا المفتاح ليس موجودًا في أيٍّ من "الغرف"، وإنّما هو موجود في مكان آخر، في غرفة – جامعة، أو في "بيت" جامع، لا يُدرَك إلّا بدءًا من إدراكِ حركيّة الاستقصاء والاستشراف التي توجّه "الكتابَ" وتهيمن عليه." (المصدر نفسه، ص ٤٩)

قدَرٌ ناظِرَيْهِ؟

أَتُراهُ القدَرْ
لُغَةُ اليأسِ في شَهَواتِ البشَرْ؟"[١]

فالقدر هو عند أدونيس "لغة اليأس"، لأنّه يمثّل خضوعًا، وبالتالي يمنع التساؤل، ويوقف التوتّر الذي يمكن أن يقوم بين الذات والوجود، في حالة إعادة النظر المستمرّة فيه. وهو يجعل الموقف في تناقض بين ما تمثّله الطلول، وما تمثّله الريح، وهو توتّر بين قوّة التغيير المستمرّة، وبين القبول المستمرّ الذي يستمدّ قوّته وفاعليّته من الماضي وأشيائه ومنظوره.

من هنا يدعو الشاعر إلى رفض الثبات في الماضي، والتمرّد عليه، لتغيير الواقع، وجعله أغنى وأكثفَ، فيستوعبَ تعقيدات العالم الجديد:

"سأقولُ لكمْ إنّني خائنٌ – خائنٌ
لمَعاييرِكمْ وتَعاليمِكُمْ."[٢]

فالشاعر ينفتح على المعطيات الحضاريّةِ الجديدةِ (وهذا ما يقصده بالخيانة)، ويدعو إلى قراءةِ التاريخِ والتراثِ العربيَّين، من خلالِ هذه المعطيات، لكي يُعيدَ العَرَبُ مَوْضعَة أنفسهم من خلال هذه القراءة. وأدونيسُ، بالتالي، يرفض القراءة المدرسيّةَ المحدودة للتراثِ العربيّ، لأنّها لا

---

[١] – أدونيس، **الكتاب**، ٣/ ٩٠. ومن الواضح هنا أنّ أدونيس يرفض مفهوم القبول ممثَّلًا بالقدر، كما يرفض الثبات ممثّلًا بالرمل والصخرة، ويتبنّى مفهوم التحوّل المستمر ممثّلًا بالريح وبالرعب (لأنّه رعب التغيير) وبالنسيان.

[٢] – المصدر نفسه، ٣/ ١٣٥

تستطيعُ أن تُضيءَ نقاطَه الحيّةَ المشعّة، ولا أن تستخرجَ منه ما يمكِّنُ العربَ مِنْ أن يشتركوا اليومَ في صِناعةِ الحضارةِ الإنسانيّةِ، على النحو الذي قاموا به في السابق. وقد تمكَّنَ أدونيسُ من تطبيقِ دراستِهِ التي أصدرها في السابق بعنوان "الثابت والمتحول" على النصّ الشعريّ، بل إنّه أعادَ صياغةَ هذه الدراسةَ في أنموذجٍ شعريّ حديث، يطمح إلى أن يكونَ على مستوى التعبير العالميّ، وأنْ يقدّمَ شكلًا جديدًا لمحتوًى جديد، كما سبق أن أشرنا في هذه الدراسة.

ج – "تاريخ يتمزّق في جسد امرأة": يمثّل كتاب "تاريخ يتمزّق في جسد امرأة" الصادرُ بعدَ سابقه "الكتاب" تجربةً جديدة من تجارب الكتابة عند أدونيس. فهذا الكتابُ قصيدة طويلة، تتوزّعَها خمسُ شخصيّات، هي: المرأة، والرجل، والجوقة، والراوية، وبعضُ الأصوات (في نهاية النصّ). وكلّ هذه الشخصيّاتُ لا اسمَ لها، بل يستعملها أدونيس، كما أشرنا إليها تمامًا. واللافتُ أنّه، في هذه التجربة، يُفيدُ من تقنيّةِ المسرحِ (من غير أن يكونَ الكتابُ مسرحيّةً)، ومن تقنيَّتَي الشعرِ والقصّةِ الشعبيّة المرويّة (بدليلِ ظهور الراويةِ كشخصيّةٍ أساسيّة). هذا بالإضافة إلى تقنيّة السيناريو (المشهد – المكان).

والنصّ يُعالج مسألةَ موقفِ الرجلِ الشرقيّ من المرأة، واعتبارِها تابعًا له، ونظرتَه الجسديّةَ إليها. كما ينقل الموقفَ التراثيّ والدينيّ (الإسلاميَّ خصوصًا) منها، وهو موقف سلبيّ جدًّا، يرفضه الشاعر:

"إنَّها ٱمرأةٌ

نِصفُها رحِمٌ وجِماعٌ
والبقيّةُ شَرٌّ.

هكذا رسّموها.
هكذا وصفوها."[١]

ولكنّ التعبيرَ عندَ أدونيس هو ما يهمّنا. فالشاعرُ يحوّل ما يكتب إلى نصّ يتداخلُ فيه أكثرُ من نوعٍ من أنواع الكتابة وغير الكتابة: فالشعرُ نوع مقروء، بمعنى أنّه يُكتَب ليُقْرَأ، ولا سيّما الشعر الحديث، والشعر بمفهوم أدونيس، يجب أن يزول عنه طابع الشفاهيّة الذي يجعله مجرّد نظم، ويتّصف بالإنشادِ. والشفاهيّة تعني أن يكون النصّ تابعًا لمقاييس الماضي، أي خاضعًا للوضوح، بعلاقاته الداخليّة، بمعنى أنّه نصّ مقفل، معناه واحد، ويركّز على الفكرة، كما هي الحال في الحِكَم مثلًا، ويقوم على الصوتِ من خلال إنشاده، فلا يحتاج كثيرًا إلى التفكير. أمّا الكتابيّة، فتجعل النصّ متوتّرًا بعلاقاته الداخليّة، لا يركّز على الفكرة، بل على الحالة والموقف، معقّدًا بعلاقاته الداخليّة، وبعيدًا تمامًا عن النظم، فيكون بذلك نصًّا مفتوحًا، متعدّد التفاسير، ولا يقوم بالتالي على الإنشاد.

هذا التعبير المتّصف بالكتابيّة عند أدونيس نُقِل بطابع جديد: فالشعر، كفنّ من فنون الأدب، وكنوع من أنواع التعبير، يلجأ إليه أدونيس كعنصر أساسيّ في نصّه، أي أنّه يبني عليه هذا النصّ. ولكنّه يستعمل

[١] – أدونيس، **تاريخ يتمزق في جسد امرأة**، بيروت: دار الساقي، ط١، ٢٠٠٧، ص ١٣

أنواعًا أخرى من التعبير، يجرّها إلى النصّ، وهي في الأساس ليست من طبيعته. فالمسرحُ نوع تعبيريّ، يقوم على المشهد، ومعَه السيناريو، لأنّ المسرحيّةَ تُشاهَد ولا تُقرأ؛ إنّه تعبيرٌ مشهدِيّ، يلجأ إلى تقنيّاتٍ مختلفة عن التقنيّات الشعريّة. وعناصرُه الرئيسةُ هي الحركةُ، والشخصيّةُ، والصوتُ، والأضواءُ، وشكلُ المكانِ (الديكور)، إلخ...

أمّا تقنيّةُ القصة الشعبيّة المرويّة، فهي أيضًا لا تقومُ على الكتابةِ، ولا توضَعُ في الأصلِ من أجلِ أن تُقرأَ، بمقدارِ ما توضَعُ من أجلِ أن تُروى، بدليلِ سهولةِ لغتها (قياسًا إلى عصرها طبعًا)، وتواترِ السجعِ فيها. وهي تحتاج إلى راويةٍ لإنجاز روايتها. والراويةُ، هنا، شخصيّة تأتي من خارج القصة، ولا تتدخّل في أحداثها، ولكنّه ينحو بالقصّة باتجاه المشهديّة، فيمثّلها، ويحرّكها، فيما هو يرويها.

هذا الراوية صار في كتاب أدونيس المشار إليه جزءًا من قصيدة، وعنصرًا من اللعبة الشعريّة التي يمارسُها الشاعر. فهو دليلٌ على أنّ الشاعرَ يستعمل هذه التقنيّة – تقنيّةَ القصّة الشعبيّة المرويّة –. وهو إنّما يستعمل هذه الشخصيّةَ الشعبيّة من أجلِ نقلِ ما يريدُ الإشارةَ إليه، أي التراثَ القديمَ الذي تنتمي إليه المرأةُ في الشرق، والذي يمزّقُ حياتها، ويكسّرها باسم التاريخ والدين والله. وكلُّ طرفٍ يروي موقفَه من زاوية خاصّة به: فالمرأةُ تنقل مأساتها الشرقيّةَ، وتنقلُ رفضَ الشاعر لهذا الموقف الدينيّ والاجتماعيّ من المرأة،[1] والرجلُ يعكس موقفه المتسلّطَ المنبثقَ من معطياتٍ دينيّة،

[1] – تقول المرأة، مثلًا:

واجتماعيّة، وتراثية،[١] والجوقةُ تنقل أصداءَ هذين الموقفين، والراويةُ ينقلُ موقفَ الشاعر من المرأةِ الرافضَ للنظرة الشرقيّة التراثيّة.[٢]

"لم أَعُدْ طفلةً. رُبَّما في الفراشِ سأَعرفُ أَنّي
لم أَصِرْ شَيخةً. لفظْتُ "الفِراشَ"؟ كِتابٌ
يتعهَّدُ جسمي: أَتَنَقَّلُ في مُعجمِ الحَوْضِ من آيةٍ إلى آيةٍ.
وتقولُ السماءْ
لا يُحِقُّ لمِثْلِيَ أَنْ تَعشَقَ الأنبياءْ.

كُتُبٌ، قُدِّسَتْ!
لا تقولُ سوى ما يقولُ الغسَقْ
في القعودِ، النُهوضِ، وفي الكونِ والجسْمِ، في الخُبْزِ
والخَمْرِ والماءِ، في العُلَماءِ وفي الشُعَراءِ، وفي الليلِ والباءِ والجِنْسِ، قولوا:
كَيفَ لا تَيأَسُ الشَمسُ، لا يَيْأسُ الفَجرُ والعقلُ والقلبُ مِمّا
يُعَلِّمُ هذا الورَقْ؟" (أدونيس، **تاريخ يتمزق في جسد امرأة**، ص ٣١

[١] – يقول، مثلًا:
"تِلكَ أشباحُ أسلافِنا. للقبائلِ أَمجادُها ورايائُها.
ألدروبُ إليها رؤوسٌ
تتكدَّسُ. كلّا،
لا أقولُ المصابيحُ مثلُ الموائدِ، لكنْ
كلُّ شيءٍ هُنا
تحتَ هذي السماءْ
نائمٌ، جامدٌ." (المصدر نفسه، ص ١٩)

[٢] – يقول، مثلًا:
"سأُكَرِّرُ ما قيلَ: ما خَبِرَتْهُ الحياةُ وتَعرفُهُ الأمثِلَهْ،
سأُكَرِّرُ ما قيلَ: قَتْلٌ
خَتْنُ فَرْجٍ، وقَتْلٌ
أَنْ يُحَوَّلَ فَرْجٌ إلى فُرْجَةٍ –

ويتجلّى موقف أدونيس من هذه المسألة من خلال تصويره للمواقف التراثيّة، بطريقة يجعلنا ننفر منها؛ فهو يتّخذ موقفَ المنحاز إلى صوت المرأة في النصّ، من غير أن يصرّح بهذا.

وبهذا نجد أدونيس يحوّل تقنيّة النصّ المرئيّ إلى نصّ مكتوب، ويجعل هذا النصّ شعرًا، وكذلك النصّ المسموع، فيصيرُ كلٌّ من الراويةِ، والمرأةِ، والرجلِ، والجوقةِ، والأصواتِ، عناوينَ لقصائدَ في الكتابِ المذكور، فيأتي إخراجُ القصيدةِ بشكلٍ جديدٍ، يُفيدُ من الأنواعِ الفنّيّة الكتابيّةِ والمسموعةِ والمقروءة.

٥ – خاتمة ونتيجة: بهذا نلاحظ أنّ أدونيس أفاد من التجارب الجديدة للكتابة – وهي تجارب تخضع للعولمة، وتُعيد النظر في ما سبق. إنّها وليدةُ هذا العصرِ الجديد الذي أسقطَ الحدودَ، وفتحَ العالمَ على بعضِه، كما فتحَ الأشياءَ على بعضِها. وهو وليدُ عقل يتحرّى الأشياءَ، بمساعدةِ الشعورِ، ولا ينفكُّ يجذبُ التناقضاتِ، لتَتَعانقَ فيه.

وإذا عدنا إلى ما كنّا قد قلنا سابقًا في أثناءِ كلامنا على العولمة، وجدنا أنّ ما سبق قولُهُ ينطبق على النصّ الذي نعالج:

تتخاصَمُ فيها الغُيوبُ، وتَنهزِمُ الأسئِلَةْ.

كلُّ مَخْتونَةٍ جُثَّةٌ." (المصدر نفسه، ص ٤٢)

١ – فنصّ أدونيس، أوّلًا، قد فقد عنصر الانتماء، لأنّه نصّ لم يعد ينتمي إلى نوعٍ واحدٍ من أنواعِ التعبير، بل بات متعدّدًا في تعبيريّته، مخالفًا للسائد.[١]

٢ – وهو نصّ متحوّلٌ باستمرار، بمعنى أنّ قراءتَه لم تعد واحدةً ولا يمكنُ أن تكونَ كذلك، فهو يفرضُ عليه إعادةَ القراءة، ويطرحُ عليكَ جديدًا، كلّما أمعنتَ النظرَ فيه، ولا يقدّمُ إليكَ إجاباتٍ بمقدارِ ما أنَّهُ يجعلُكَ تتساءَلُ، والتساؤُلُ يكونُ بدايةَ التغييرِ.

٣ – وهو نصّ مُتَشَظٍّ، بمعنى أنّه يحملُ في طيّاته نصوصًا أخرى تراكَمَتْ فيه، وشكّلَتْ عمودَه الفقريّ، فلم يعد البحثُ العقليّ وحدَهُ يُجدي للدخول إليه، بل صارَ يحتاج إلى الشعورِ أيضًا، والشعورُ شيء متحوّلٌ جدًّا، وغيرُ ثابتٍ، ومعَ ذلك فإنّ له منطقَه ونظامَه الخاصّين، ومِثْلُهُ تراكُبُ النصّوصِ المُتشَظِّيَةِ فوقَ بعضها، تمامًا كفلسفةِ الفوضى التي نتكلّم عليها.

٤ – وأخيرًا هو نصّ لامركزيّ، بمعنى أنّه لا ينطلقُ من محور ثابت، ليتحرّك في أفقه، بل يكسِرُ المحور، ويُكَدِّس فيه نصوصًا كثيرةً، ومن أشكالٍ مختلفةٍ، ليؤلِّفَ جسَدَه التامَّ، وهي نصوصٌ ليست متجانسةً، في

---

١ – يقول أدونيس: "لم يعد ينتمي الإنسان إلى وطنه، إلّا بمقدار ما ينتمي هذا الوطن إليه، خصوصًا أنّ حدودَ الوطن القوميّة تصبح، شيئًا فشيئًا، ضيّقة على حدوده الثقافيّة." (أدونيس، **المحيط الأسود**، ص ٣٥٩)

طبيعتِها وجوهرِها، ولكنّها، باصطفافها، تشكّل نوعًا جديدًا من الكتابةِ، يقومُ على اللاتَمَرْكُزِ، والتحوّلِ المستمرّ.

واللافت أنّ كتاباتِ أدونيسَ كلَّها تتغيرُ بشكلٍ مذهلٍ، ولا تهدأ عندَ حدّ، ما يجعلُه بحقّ الشاعرَ العربيَّ الأوّلَ الذي تمكّنَ من كسرِ حدودِ الكتابةِ المألوفة، في التجربةِ الشعريّة، ومنَ التحليقِ في فضاءاتِ التحوّل المستمرّ. إنّه شاعرٌ عالميٌّ بامتياز.

خاتمة الكتاب ونتيجة الدراسة العامة

بعد هذه الدراسة، يمكننا أن نستنتج أنّ العرب، منذ حملة نابليون بونابرت، قد مرّوا بثلاث مراحل تاريخيّة، هي الآتية:

أ – مرحلة النهضة، وهي التي تبدأ مع حملة نابليون بونابرت، عام ١٧٩٨، لأنّ الحملة فتحت أعين العرب على العالم بعد أن غابوا عنه طويلًا في ظل الحكم العثمانيّ، واحتكّوا بفرنسا، وبدأوا يتعرّفون إلى حضارتها التي تختلف عن الحضارة العربيّة، وإلى العلوم التي ازدهرت وانتشرت، والفكر الغربيّ الجديد. لهذا السبب، كان يقين رؤيا النهضة استعادة الذات العربيّة من التغييب، والنهوض من ظلمات الانحطاط الماضي.

ب – مرحلة الحداثة، وهي التي تبدأ حوالَ خمسينيّات القرن العشرين، وتحمل يقينَ رؤيا جديدًا، وهو اشتراك العرب في صنع الحضارة الإنسانيّة. فالعرب، بعد أن استعادوا وعيهم بذاتهم، أرادوا أن يشتركوا في كتابة التاريخ الجديد، وهنا، بدأت الحركات الفكريّة الحديثة تنتشر بشكل أوسع في العالم العربيّ، ولا سيّما مصر، ولبنان، وسوريا، والعراق، وبعدهما تونس، والجزائر، والمغرب، وذلك على الرغم من صراع هذا الفكر مع الأنظمة التي اتّصفت آنذاك بـ"الرجعيّة"، لأنّها حاولت، دائبةً، أن تخنق الفكر الجديد، أو كانت تابعًا لهيمنة بعض الدول الغربيّة، فخافت من أن يفكّكها التغيير الآتي. كما عرفت هذه المرحلة، في الشرق العربيّ، هزة من

أعمق ما ألمّ به في تاريخه، هو نكبة فلسطين، وتأسيس الكيان الصهيونيّ الذي نال دعم الدول الغربيّة المعروفة في السابق باستعماراتها.

تأجّجت، في هذه المرحلة، الصراعات العميقة، واتّسمت بنهوض الإنسان الخارق الذي اعتبر أنّه أسقط المارواء، واعتبر نفسه خالقًا جديدًا، متسلّحًا بالتكنولوجيا التي تطورت بقوّة. وعليه، فإنّ هذه المرحلة قد اتّسمت بطابعين أساسيّين لا ترتسم ملامحها من غيرهما، هما المدينة والتكنولوجيا.

ج – مرحلة ما بعد الحداثة، وهي التي تبدأ، في الغرب، من انتهاء الحرب العالميّة الثانية، مع امتلاك السلاح النوويّ، وإعادة توزيع القوى في العالم الجديد، وسقوط الاتّحاد السوفياتيّ، وقيام أوروبا المشتركة، وانتشار العولمة. وهذه مرحلة لها يقين رؤيا منبثقة من رؤيا الحداثة، ولكنّها أشدّ عنفًا منها، حيث سقط الإنسان كذات، وانتهت الإيديولوجيا وفِعلها، وسادت فلسفة الفوضى، بما تحمل هذه الفلسفة من تعقيدات ومصادفات منظّمة، أو غير منظّمة. في غمرة هذه التغيّرات تبدّل توزيع القوى، لأنّ زوال الاتحاد السوفياتيّ حتّم إعادة نظر في ترسيم حدود القوى العظمى، كما أنّ نهوض الصين واقتصادها الهائل جعل توزيع القوى الذي عرفته المرحلة السابقة مختلفًا. في هذه المرحلة، تحوّل الإنسانُ إلى رقم يمثّل دوره في العمليّة الإنتاجيّة، وأُفرِغ تمامًا من معناه فمات، على الرغم من محاولات المنظّمات العالميّة أن تعيد إليه بعض القيمة؛ فقد استفحلت سيطرة الدول القويّة، ولم تعد الدول الضعيفة أكثر من أسواق استهلاكيّة بالنسبة إليها، أكثر بكثير ممّا كان يحصل في السابق.

أفرزت كلّ مرحلة من هذه المراحل أدبًا خاصًّا بها. ففي مرحلة النهضة، كان الشعر العربيّ لا يزال يغرق في التقليد، ويحاول أن يخرج منه بخجل، مع عدد من المحاولات التي ظهرت خصوصًا في القرن العشرين، ومهّدت لظهور جيل شعريّ جديد، نقل الشعر العربيّ إلى عصر الحداثة.

لهذا الغرض، ظهرت مجلة "شعر" البيروتيّة، وشكّل ظهورها قاعدة فكريّة وأدبيّة لقيام الحداثة العربيّة. وقد تشكّل، بفعل هذه المجلة، تجمّع أدبيّ، كان روّاده مجدّدي الشعر والأدب العربيّين، بصورة خاصّة. وعلى الرغم من ظهور عدد من المجلات والحركات الفكريّة الأدبيّة، في أماكن أخرى من العالم العربيّ، كسوريا، ومصر، والمغرب (في منتصف ستينيّات القرن العشرين)، وحتّى في لبنان نفسه (مجلة الآداب، مثلًا)، ظلّ تجمّع "شعر" هو الأكثر فاعليّة في انتشار الحداثة في العالم العربيّ، مع أنّه لاقى مواجهة عنيفة مع كثير من الأنظمة العربيّة.

أمّا المرحلة الثالثة، مرحلة ما بعد الحداثة، فعلى الرغم من تأخّر ظهورها في الشرق، نسبيًّا، عن ظهورها في الغرب، لم يتأتَّ لها أن تبدأ بالانتشار قبل ظهور العولمة، لما قدّمته هذه من انفتاح سريع على العالم؛ فتواصل الأدب مع نفسه في كلّ مكان، وبدأ ينحو نحو التواصل مع الأنواع الكتابيّة الأخرى، كالمسرح، والرواية؛ وكان أدونيس أبرز الشعراء الذين انعكست في أدبهم هذه الظاهرة.

أخيرًا، يمكننا أن نقول إنّ مرحلة ما بعد الحداثة لا تزال جديدة في الأدب العربيّ، والدراسات فيها قليلة، لذا نتمنّى أن تظهر، في المستقبل

القريب، دراسات تتناولها، لتكشف النقاب عن نقاط تحتاج إلى الدراسة فيها، مع العلم أنّ الدراسات حول العولمة والآراء فيها كثيرة، لكنّنا نحتاج إلى دراسات تُظهر أثر هذه العولمة في الأدب العربيّ.

المصادر والمراجع

١ – المصادر:

– ابن خلدون: **المقدمة**، بيروت: دار إحياء التراث، ط٤، ١٩٧٨

– ابن طباطبا: **عيار الشعر**، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٢

– ابن عربي، محيي الدين:

– **رسائل ابن عربي**، بيروت: دار إحياء التراث العربي (عن طبعة دائرة المعارف العثمانية ١٣٦١ هـ.

– **فصوص الحكم**، بيروت: دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٨٠

– الجاحظ: **كتاب الحيوان**، بيروت: دار صعب، ط٢، ١٩٧٨

– الجرجاني، عبد القاهر:

– **أسرار البلاغة**، إستانبول: وزارة المعارف، ١٩٥٤

– **دلائل الإعجاز**، بيروت: دار المعرفة، ١٩٧٨

– الخطابي والرماني والجرجاني: **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، القاهرة: دار المعارف، ط٢، ١٩٦٨

– السهروردي: **عوارف المعارف**، بيروت: دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٨٣

– الصولي: **أخبار ابي تمام**، بيروت: المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، لا تاريخ

– العسكري، أبو هلال: **كتاب الصناعتين**، بيروت: دار الكتب العلمية، ط٢، ١٩٨٩

– القشيري، عبد الكريم: **الرسالة القشيريّة**، بيروت: دار الجيل، ط٢

– قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، جونيه: المطبعة البولسية، ١٩٥٨

٢ – المعاجم:

– ابن منظور: **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، لا تاريخ

– الجوهري **الصحاح**، بيروت: دار العلم للملايين، ط٣، ١٩٨٤

– الحفني، عبد المنعم: **معجم مصطلحات الصوفية**، بيروت: دار المسيرة، ط١، ١٩٨٠

– الزبيدي، محمد مرتضى: **تاج العروس**، الكويت: وزارة الإرشاد والإنباء، ١٩٦٥

– الفيروزابادي: **القاموس المحيط**، بيروت: دار الجيل، (عن طبعة الحلبي)، لا تاريخ

– مجمع اللغة العربية بمصر: **المعجم الوسيط**، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤

٣ – المراجع بالعربيّة:

– أدهم، سامي:

– **ما بعد الحداثة**، دار كتابات، ط١، ١٩٩٤

– **ما بعد الفلسفة**، دار كتابات، ط١، ١٩٩٦

– أدونيس:

– **الثابت والمتحول**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٧٤

– **الكتاب الخطاب الحجاب**، بيروت: دار العودة، ط١، ٢٠٠٩

– **المحيط الاسود**، بيروت: دار الساقي، ط١، ٢٠٠٥

– **رأس اللغة جسم الصحراء**، بيروت: دار الساقي، ط١، ٢٠٠٨

– **سياسة الشعر**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٨٥

– **فاتحة لنهايات القرن**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٨٠

– **محاضرات الإسكندرية**، دمشق: دار التكوين، ط١، ٢٠٠٨

- **مقدّمة للشعر العربي**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٧١
- **موسيقى الحوت الأزرق**، بيروت: دار الآداب، ط١، ٢٠٠٢
- **زمن الشعر**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٧٢

- الأسعد، محمد: **مقالة في اللغة الشعرية**، بيروت: المؤسسة العربية، ط١، ١٩٨٠

- أيوب، نبيل: **الطرائق إلى نص القارئ المختلف**، جونية: دار المكتبة الأهلية، ط١، ١٩٩٧

- الأيوبي، ياسين: **مذاهب الأدب معالم وانعكاسات**، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٢

- بشروئي، سهيل بديع: **شيء من ييتس**، بيروت: دائرة اللغة الإنكليزية في الجامعة الأميركية (مطابع دار الندوة)، ١٩٦٩

- التريكي، فتحي ورشيدة التريكي: **فلسفة الحداثة**، بيروت: معهد الإنماء القومي، ١٩٩٢

- توفيق، سعيد محمد: **ميتافيزيقا الفن عند شوبنهور**، بيروت: دار التنوير، ط١، ١٩٨٣

- الجابري، محمد عابد: **قضايا في الفكر المعاصر**، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ١٩٩٧

- الجنحاني، الحبيب: **العولمة والفكر العربي المعاصر**، بيروت: دار الشروق، ط١، ٢٠٠٢

- حاوي، إيليا: **مع خليل حاوي**، بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٧

- حاوي، خليل: **رسائل الحبّ والحياة**، بيروت: دار النضال، ١٩٨٧

- حمّودة، عبد العزيز: **المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، نيسان ١٩٩٨

- الخال، يوسف: **الحداثة في الشعر**، بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٧٨
- سعادة، أنطون: **الصراع الفكري في الأدب السوري**، لا دار نشر، ١٩٧٨
- السعيد، خالدة:
  - **أفق المعنى**، بيروت: دار الساقي، ٢٠١٨
  - **يوتوبيا المدينة المثقفة**، بيروت: دار الساقي، ط١، ٢٠١٢
- سقال، ديزيره:
  - **الكتابة والخلق الفني**، بيروت: دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩٣
  - **حركة الحداثة**، بيروت: منشورات ميريم، ط١، ١٩٩١
  - **مفتاح الآلهة**، الذوق: المكتبة الأهلية، ٢٠١١
- شريح، محمود:
  - **توفيق الصايغ**، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، ط١، ١٩٨٩
  - **خليل حاوي وأنطون سعادة**، استوكهولم: دار نلسن، ط٢
- شكري، غالي: **شعرنا الحديث إلى أين؟**، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط٢، ١٩٨٧
- الصديقي، عبد اللطيف: **الزمان أبعاده وبنيته**، بيروت: المؤسسة الجامعية، ط١، ١٩٩٥
- عباس، إحسان: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، الكويت: عالم المعرفة، شباط، ١٩٧٨
- عبود، مارون: **أدب العرب**، بيروت: دار مارون عبود، ط٣، ١٩٧٨ – ١٩٧٩
- عصفور، جابر: **حوار الحضارات والثقافات**، بيروت: جريدة السفير –كتاب في جريدة، عدد ١٠١، ٣ كانون الثاني ٢٠٠٧
- العظمة، نذير: **المعراج والرمز الصوفي**، بيروت: دار الباحث، ط١، ١٩٨٢

– العكش، منير: **أسئلة الشعر**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩

– عوض، ريتا:

– **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩

– **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٨

– غصوب، مي: **ما بعد الحداثة: العرب في لقطة فيديو**، لندن: دار الساقي، ط١، ١٩٩٢

– فاضل، جهاد: **قضايا الشعر الحديث**، بيروت: دار الشروق، ط٤، ١٩٨٤

– فرح، الياس: **مقدمة في دراسة المجتمع العربي والحضارة العربية**، بغداد: وزارة الثقافة والفنون، دار الرشيد، ١٩٧٩

– مجموعة محاضرين: **الأدب العربي المعاصر (أعمال مؤتمر روما)**، بيروت: منشورات أضواء، ١٩٦١

– مرشدور، ألان: **الموت والحياة في الكتاب المقدس**، بيروت: دار المشرق، ط٣، ١٩٩٣

– مسعود، جبران: **لبنان والنهضة العربيّة الحديثة**، بيروت: بيت الحكمة، ط١، ١٩٦٧

– منصور، مناف:

– **الإنسان وعالم المدينة**، بيروت: مركز التوثيق والبحوث، ط١، ١٩٧٨

– **عقلية الحداثة العربية**، بيروت: مكتبة صادر، ١٩٨٦

– النقري، معن: **الفيزياء النسبية والفلسفة**، بيروت: دار الحقائق، ط١، ١٩٨٢

٤ – الدواوين الشعريّة:

– أبو شبكة، الياس: **المجموعة الكاملة**، جونيه: دار النهضة ودار الأوديسيه، ط١، ١٩٨٥

– أدونيس:

– **الآثار الكاملة**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٧١

– **الكتاب أمس المكان الآن**، بيروت: دار الساقي، ط١، ١٩٩٨

– **تاريخ يتمزق في جسد امرأة**، بيروت: دار الساقي، ط١، ٢٠٠٧

– الخال، يوسف: **الأعمال الشعرية الكاملة**، بيروت: دار العودة، ط٢، ١٩٧٩

– حاوي، خليل: **ديوان خليل حاوي**، بيروت: دار العودة، ١٩٧٢

– درويش، محمود: كزهر اللوز أو أبعد، بيروت: دار رياض الريس، ط١، ٢٠٠٥

– عبد الصبور، صلاح: **ديوان صلاح عبد الصبور**، بيروت، دار العودة، ط٢، ١٩٧١

– مطر، غسان: **عزف على قبر لارا**، بيروت: دار فكر، ١٩٩٠

٥ – المراجع المعرّبة:

– باشلار، غاستون غاستون: **جدلية الزمن**، تعريب: خليل أحمد خليل، بيروت: المؤسسة الجامعية، ط٢، ١٩٨٨

– برادبري، ملكلم وجيمس ماكفارلن: **الحداثة**، تعريب: مؤيد حسن فوزي، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧

– بروكر، بيتر: **الحداثة وما بعد الحداثة**، تعريب: عبد الوهاب علوب، الإمارات: منشورات المجمع الثقافي، ط١، ١٩٩٥

– بودو، بيير: **نيتشه مفتّتًا**، تعريب: أسامة الحاج، بيروت: المؤسسة الجامعية، ط١، ١٩٩٦

– بياجيه، جان: **البنيوية**، تعريب: عارف منيمنه وبشير أوبري، بيروت: منشورات عويدات، ط١، ١٩٧١

– تورين، آلان: **نقد الحداثة**، تعريب: صلاح الجهيم، دمشق: منشورات وزارة الثقافة السوريّة، ١٩٩٨

– الخطيبي، عبد الكبير: **الاسم العربي الجريح**، تعريب: محمد بنيس، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٨٠

– غارودي، روجيه: **البنيوية فلسفة موت الإنسان**، تعريب: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٧٩

– فاتيمو، جياني: تعريب: فاطمة الجيوشي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٨

– فاولي، والاس: **عصر السريالية**، تعريب: خالدة السعيد، بيروت: دار العودة، ١٩٨١

– فرانك، فيليب: **فلسفة العلم**، تعريب: علي ناصف، بيروت: المؤسسة العربية، ط١، ١٩٨٣

– فوكو، ميشيل: **الكلمات والأشياء**، تعريب: مجموعة معربين، بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٩٠

– كامو، ألبير: **الإنسان المتمرد**، تعريب: نهاد رضا، بيروت: منشورات عويدات، ط٣، ١٩٨٣

– كوديرك، بول: **النسبية**، تعريب: مصطفى الرقى، منشورات بيروت: عويدات، ط٢، ١٩٨٢

٦ – المراجع بالفرنسية:

- Breton, André et Philippe Soupault: **les Champs Magnétiques**, Paris: Gallimard, poésie nrf, 1971

- Camus, Albert: **le Mythe de Sysiphe**, Paris: Gallimard idées, 1975
- Foucault, Michel: **L'archéologie du savoir**, Gallimard nrf, Paris, 1969
- Kant, Emmanuel: **Critique de la raison pure**, Presse universitaire de France, éd. 3, 1963
- Kierkegaard, Soeren: **le Concept de l'Angoisse**, tr. Knud Ferlov & Jean Gateau, Paris: Gallimard - idées nrf, 1968
- Mallarmé, Stephan: **Oeuvres complètes**, Paris: Gallimard, 1945
- Nietzche, Friederich: **Ainsi Parlait Zarathoustra**, tr. & préf.: Georges Arthur Goldshmidth, Paris: livre de poche classique, 1972
- Plusieurs auteurs: Qu'est–ce que le structuralisme?, éd. Seuil, Paris, 1968
- Plusieurs auteurs: **Rhétorique générale**, éd. Larousse
- Rousseau, Jean Jacques: **les Confessions**, Paris: Bordas, univers de lettres, 1992

٧ – المراجع بالإنكليزيّة:

- Eliot, T.S.: **Selected poems**, London: Faber & Faber, 1976

٨ – المقالات بالعربيّة:

– إدريس، سهيل: **مقال: خليل حاوي والحلم الكبير**، جريدة السفير ٦/ ٦/ ١٩٩٢

– أدونيس:

– **في قصيدة النثر**، شعر، عدد ١٤

– **محاولة في تعريف الشعر الحديث**، شعر، عدد ١١

– بولس، جورج: **مقال: خليل حاوي ينسج أبعادًا**، جريدة النهار، الأربعاء ٢٠/ ١٠/ ١٩٨٢

– الحاج، أنسي: **مقال: التحدي العظيم**، شعر، عدد ٣٨

– حاوي، خليل: **مقال:نظرية الخلق من عدم**، تحولات، عدد ١، صيف ١٩٨٣

– حاوي، خليل: **مقال:نظرية الخلق من عدم**، تحولات، عدد ١، صيف ١٩٨٣

– حبشي، رينه: **مقال: الشعر في معركة الوجود**، شعر، عدد ١

– الخال، يوسف:

– **دور رائد مزدوج للبنان في الشعر**، مجلّة الفصول اللبنانية، عدد ١، شتاء ١٩٨٠

– **مقال: بيان**، شعر، عدد ٣٢/٣١

– **مقال: قضايا وأخبار**، شعر، عدد ٩

– خوري، نسيم: **مقال: الحداثة وحركة الكشف المستمرة**، مجلة مواقف، عدد ٣٥، ربيع ١٩٧٩

– دوفرين، ميكل: **مقال: الشعريّ**، تعريب: نعيم علوية، الفكر العربي المعاصر، عدد ١٠

– الديراني، سليمان: **مقال: الثقافة العالمية: الثقافة المحلية العالمثالثية و"ما بعد الحداثة"**، كتابات معاصرة، عدد ٣٠

– صايغ، جوزف: **أين الحداثة؟**، مواقف، عدد ٣٥

– صبري، خزامى: **مقال: قصائد أولى لأدونيس**، شعر، عدد ٢

– فانيك، باروسلاف: **مقال: التكنولوجيا، الإدارة الذاتيّة والنظام الاجتماعيّ**، مجهول المعرب، الفكر العربي المعاصر، عدد ١٧

– فخري، ماجد: **مقال: مادة الشعر**، شعر، عدد ٢

– كيروز، جوزف: **مقابلة: خليل حاوي الشاعر الصعب**، مجلّة الاسبوع العربي، ٩/ ٧/ ١٩٧٩

– لا مؤلّف: **قضايا وأخبار**، مجلّة شعر، عدد ٢

– لا مؤلف: **مقال: أخبار وقضايا**، شعر، عدد ٣

– معيكي، ميشال: مقال: **حوارات غير منشورة مع مؤسس مجلّة شعر يوسف الخال**، جريدة الحياة، ٢٢/ ٤/ ٢٠٠٧، عدد ١٦٠٨٨

– المقدسي، أنطون: **مقابلة: مقاربات من الحداثة**، مواقف، عدد ٣٥

- مكليش، أرشيبولد: **مقال بلا عنوان**، لا معرّب، شعر، عدد ١
- الموسى، خليل: **مقال: مفهوم القصيدة الطويلة والقصيرة في شعرنا المعاصر**، الموقف الأدبي، عدد ١١٤
- نعيمة، نديم: **مقال: الفكر والشعر والحياة**، مجلة شعر، عدد ٦
- هيئة التحرير: **مقال: إلى القارئ**، شعر، عدد ٤
- يوسف، ناصر: **مقال: هكذا نفهم الحداثة**، كتابات معاصرة، عدد ٢٣

٩ – المقالات الرقمية:

- زين الدين، سلمان: مقال: **الحداثة الشعريّة بين النظريّة والتطبيق (يوسف الخال أنموذجًا)**، موقع: مجلّة نزوى، ١١ كتوبر، ٢٠١٢
- يوسف الخال، مقال: **خلاصة سيرة حياة**، موقع: one fine art - http://onefineart.com/en/artists/yusuf_al_khal/cv_poetry_arabic.shtml

فهرس المحتويات

القسم الأول: الحداثة والشعر: الوعي الشعري الحديث / تَلَمُّس البدايات

مدخل: بين النهضة والحداثة/ المصطلح واليقين

١ – مقدمة ص ٣

٢ – النهضة/ همّ استعادة الذات ص ٣

٣ – الحداثة/ الذات والتكنولوجيا ص ٦

الفصل الأول: الشعر والحداثة

١ – مقدمة ص ١١

٢ – الشعر والنظريّة/ آراء القدامى ص ١١

٣ – الحداثة وتحديدها ص ١٣

أ – في الغرب ص ١٤

ب – في الشرق العربيّ ص ١٧

٤ – الحداثة والشعر

أ – في الغرب ص ١٩

ب – في الشرق العربيّ ص ٢٧

٥ – خاتمة ص ٣١

الفصل الثاني: تقعيد الحداثة

١ – مقدّمة ص ٣٣

٢ – مجلّة "شعر"/ التأسيس

٣ – ما بعد "شعر"/ حداثة الاختراق والصدم ص ٣٩

٤ – تقويم ومناقشة ص ٤٢

٥ – خاتمة ص ٤٦

القسم الثاني: مقاربات من نصّ الحداثة الشعريّ (شعراء ونماذج)

مدخل إلى القسم الثاني

الفصل الأوّل: يوسف الخال: بين الحداثة النظريّة والحداثة التطبيقيّة

١ – تمهيد/ مجلّة "شعر" ص ٥١

٢ – يوسف الخال ونظريّة الحداثة ص ٥٢

٣ – تطبيق النظريّة ص ٥٧

٤ – نتيجة عامّة ص ٦٣

الفصل الثاني: الخطاب الرؤيويّ في الشعر الحديث (أنموذج خليل حاوي)

١ – مقدمة ص ٦٥

٢ – الرؤيا وتحديدها ص ٦٥

٣ – الشعر العربيّ والرؤيا ص ٦٩

٤ – خليل حاوي والرؤيا في شعره

٤ – أ – حاوي والرؤيا ص ٧٤

٤ – ب – ١ – الخطاب الرؤيويّ القوميّ/ بنيته ص ٧٩

٤ – ب – ٢ – الخطاب الرؤيويّ والتجاوز ص ٨٥

٥ – خاتمة ص ٨٦

الفصل الثالث: الفداء في شعر خليل حاوي

١ – مقدّمة ص ٨٧

٢ – مفهوم الفداء ص ٨٧

٣ – خليل حاوي والفداء في المسيحيّة ص ٨٨

٤ – خليل حاوي والفداء في صورة أنطون سعادة ص ٩٦

٥ – خلاصة ص ١٠٣
٦ – خاتمة ص ١٠٤

الفصل الرابع: صورة الشرق في قصيدة "هكذا كلمني الشرق" لمحمد بنيس

١ – مقدمة ص ١٠٥
٢ – القصيدة ص ١٠٥
٣ – جدليّة الموت/ الحياة ص ١٠٩
٤ – جدليّة السجن/ الحرّيّة ص ١١١
٥ – صورة الشرق ص ١١٢
٦ – خاتمة ص ١١٥

الفصل الخامس: التركيب الوزنيّ والخالي من الوزن في قصيدة "عزف على قبر لارا" لغسّان مطر

١ – مقدّمة ص ١١٧
٢ – دراسة الوزن في ديوان "عزف على قبر لارا" لغسان مطر ص ١١٧
أ – جولة إحصائيّة في الأوزان المستعملة والتفاعيل ص ١١٨
ب – التفعيلة الغالبة في الاستعمال ص ١٢٤
ج – الشاعر ونظام تقفيته/ المخالفة والموافقة ص ١٢٤
د – التفاعيل المستبعَدَة ص ١٢٨
٣ – نتيجة ص ١٢٩
٤ – خاتمة ص ١٢٩

الفصل السادس: التركيب الإيقاعي وظاهرة التدوير في "كزهر اللوز أو أبعد" لمحمود درويش

١ – مقدّمة ص ١٣١
٢ – ظاهرة التدوير عند محمود درويش/ الحدّ واللاحدّ في الشكل ص ١٣١
٣ – التدوير الطويل والتدوير القصير ص ١٣٤
أ – التدوير الطويل ص ١٣٤
ب – التدوير القصير ص ١٣٦
٤ – التدوير والسرديّة/ الميزة اللافتة ص ١٣٨
٥ – خاتمة ص ١٣٩

القسم الثالث: الحداثة وما بعدها/ تحوّلات النصّ والمفهوم

الفصل الأوّل: الحداثة وما بعد الحداثة: مصطلح واحد أم مصطلحان مختلفان؟

١ – مقدّمة ص ١٤٣
٢ – مصطلح الحداثة/ عود على بدء ص ١٤٣
٣ – ما بعد الحداثة: واقع أم تَوَهُّم؟ ص ١٤٨
٤ – ظهور ما بعد الحداثة وانتهاء الحداثة ص ١٥٨
٥ – خاتمة ونقاش ص ١٦٦

الفصل الثاني: الشعر والتكنولوجيا

١ – مقدّمة ص ١٦٩
٢ – مَوْضَعَة الإشكاليّة ص ١٦٩
٣ – تلاقي الشعر والتكنولوجيا ص ١٧٣
أوّلًا – النسبيّة ص ١٧٥
ثانيًا – عُنصر المُغْفَل ص ١٨١

ثالثًا – جسديّة النص واستقلاليّته ص ١٨٥
رابعًا – تأمين السيطرة على شروط الوجود ص ١٨٧
خامسًا – سقوط المحظور وحدّ المعقول ص ١٨٨
٤ – خاتمة ص ١٩١

الفصل الثالث: الشعر الحديث والعولمة – أدونيس نموذجًا

١ – مقدّمة ص ١٩٣
٢ – إشكاليّة العولمة وعالميّة الأدب ص ١٩٣
٣ – الأدب الحديث والعولمة/ نقاط التقاطع ص ١٩٧
٤ – أدونيس: الشاعر والعولمة ص ٢٠٠
أ – أدونيس: الهويّة/ الشعر/ التغيير ص ٢٠١
ب – "الكتاب" ص ٢١٠
ج – "تاريخ يتمزّق في جسد امرأة" ص ٢١٧
٥ – خاتمة ونتيجة ص ٢٢١
خاتمة الكتاب ونتيجة الدراسة العامة ص ٢٢٥
المصادر والمراجع ص ٢٢٩

تغيّر مفهوم الشعر مع الحداثة، واتّسع ليستوعب الحياة الجديدة، وكلَّ ما فيها من تعقيد. وبعد أن كان الشعر فكرة في كسوة جميلة، صار رؤيا متكاملة. بمعنًى آخر، بعد أن تصوّر القدامى للأفكار عالمًا مستقلًّا، وللأسلوب واللغة عالمًا مستقلًّا آخر، ووظيفة الشاعر أن يلائم بين هذين العالمين، جاء الشاعر الحديث، وألغى هذه الازدواجيّة المفجعة بين الشكل والمضمون (بين التعبير والفكرة)، ليحرّر الشعر من أغلاله. وبعد أن كانت المفردات نهائيّة، لها حدود فاصلة بين بعضها، عمد الحداثيّون إلى إلغاء الحدود فيما بينها، فتشَكَّل الانزياح أساسًا لعمليّة الخلق الشعريّ، وتوالدت الكلمات مجدَّدًا، شبيهةً بكلمة الخلق الأولى، بكرًا، متجدّدة، لا تهدأ في حال.